

SAGGI



Sandro Volpe

# Adattamento

Sette film per sette romanzi

Marsilio

Volume stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Palermo  
«Dipartimento di Arti e Comunicazioni (ARCO)»  
Fondi della Ricerca Scientifica ex 60% 2002-2003-2005

© 2007 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: dicembre 2007

ISBN 978-88-317-9388

[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

Realizzazione editoriale: Valeria Bové

## INDICE

- 7 *Premessa*
- 9 Découpage: *Tristana* da Benito Pérez Galdós a Luis Buñuel
- 27 «Su temi di Henry James»: François Truffaut, Jean Gruault  
e *La camera verde*
- 43 Ritorno al futuro: *La donna del tenente francese* da John Fowles  
a Karel Reisz
- 69 Esercizi di stile: *Guardato a vista* da John Wainwright  
a Claude Miller
- 93 Surcontre! *I fantasmi del cappellaio* da Georges Simenon  
a Claude Chabrol
- 113 Paesaggi interiori: *Il danno* da Josephine Hart a Louis Malle
- 137 Mantenere una promessa: da Friedrich Dürrenmatt a Sean Penn
- 151 *Postfazione*  
Viaggiare leggeri
- 155 Indice dei nomi



## PREMESSA

L'adattamento non esaurisce certo la totalità dei rapporti tra letteratura e cinema, ma ne costituisce comunque l'aspetto più noto e dibattuto. Questo libro ne parla *al plurale* attraverso sette analisi di altrettanti film in cui sceneggiatori e registi hanno affrontato e risolto i problemi che poneva la costruzione letteraria. Scegliere, offrire soluzioni: è soprattutto questa la posta in gioco della trasposizione. Scelte felici, nei casi esaminati, per coerenza ed economia narrativa, dove la sensibilità letteraria e il talento visivo s'incontrano solo grazie all'abilità dell'artigiano. E scelte semplici, come sempre accade quando si risolve brillantemente la complessità.

Anche analizzare significa prendere posizione: i presupposti teorici verranno progressivamente espressi nel testo e saranno ulteriormente esplicitati nella postfazione. E sottrarsi al fuoco incrociato dei luoghi comuni: smarcarsi dunque al tempo stesso dallo snobismo di molti addetti ai lavori (appagati dall'esaltazione del «tradimento») e dalla presunzione di molti spettatori (incapaci di concepire qualcosa di diverso dalla mera illustrazione), accomunati da un'analogia pigrizia dietro panni così diversi. Ogni testo, invece, fa storia a sé: bisogna rimettersi in gioco, in ascolto. E rinunciare alle griglie precostituite, il travestimento preferito – con l'alibi del metodo – del demone della facilità.

Perché *questi* film? Ragioni di gusto o di rappresentatività rispondono solo in parte alla domanda. La scelta riflette un preciso comune denominatore: sono sette trasposizioni che rinunciano consapevolmente (con una sola brevissima eccezione) all'uso della voce di un

narratore fuori campo. L'uso (e talvolta l'abuso) di voci fuori campo è sempre il segno di difficoltà narrative? Non necessariamente, visto che esistono esempi molto interessanti di adattamenti fortemente caratterizzati da quelle voci. Ma l'omogeneità – in tal senso – del corpus permette di valutare al meglio le diverse soluzioni date a un medesimo problema.

Per il suo argomento questo libro è concepito ovviamente per studenti e studiosi di cinema e di tutte le discipline letterarie che prediligono uno sguardo comparatista. Ma sarei reticente se non rivelassi quello che è stato, fin dall'inizio, il suo interlocutore silenzioso: il lettore curioso, lo spettatore attento, fuori da ogni distinzione scolastica o accademica. Quel pubblico trasversale che ama la letteratura e il cinema, e resiste alla banalità: non un club esclusivo ma una comunità in espansione, felicemente libera da pregiudizi.

### *Nota*

Due dei sette capitoli riprendono, con ampie rielaborazioni, testi precedenti: «*Sur des thèmes de Henry James*»: François Truffaut, Jean Gruault e La chambre verte, relazione al convegno *Narrare/Rappresentare, La parola letteraria, lo schermo, la scena* (Bologna, 10-12 ottobre 2002) e *Mantenere una promessa: Dürrenmatt, Vajda, Penn*, comunicazione al convegno *La letteratura e le altre arti* (L'Aquila, 12-13 febbraio 2004). Gli altri capitoli sono inediti. Tutte le citazioni da lingue straniere sono tradotte in italiano. Le versioni correnti, con i nomi dei traduttori, sono segnalate in nota: le altre traduzioni sono mie.



# DÉCOUPAGE: *TRISTANA* DA BENITO PÉREZ GALDÓS A LUIS BUÑUEL

Se non fosse diventato un grande regista, Luis Buñuel sarebbe stato forse uno scrittore: in ogni caso il suo desiderio rimase vivo fino agli anni della vecchiaia, quando confessò di invidiare la solitudine creativa della letteratura rispetto allo stress del mondo del cinema<sup>1</sup>. Un desiderio che si scontrava d'altronde con la consapevolezza di un difficile rapporto con la scrittura:

Pur essendo convinto che per fare un buon film ci voglia una buona sceneggiatura, non sono mai stato un uomo di penna. In quasi tutti i miei film (tranne quattro) ho avuto bisogno di uno scrittore, di uno sceneggiatore, che mi aiutasse a mettere nero su bianco soggetto e dialoghi. Il che non significa che questo collaboratore sia un semplice segretario incaricato di registrare quello che gli dico. Al contrario. Ha il diritto e il dovere di discutere le mie idee e proporre le sue, anche se alla fine decido io<sup>2</sup>.

E così ben ventotto scrittori hanno lavorato con lui: su tutti spiccano i nomi di Luis Alcoriza e Julio Alejandro (per i film in lingua spagnola) e Jean-Claude Carrière (per i film in lingua francese), che gli è stato accanto anche nella stesura delle sue memorie<sup>3</sup>. Presenze costanti sia nel caso dei soggetti originali (undici), sia in quello degli

<sup>1</sup> Cfr. Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 8.

<sup>2</sup> Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982 (*Dei miei sospiri estremi*, trad. it. di Dianella Selvatico Estense, Milano, SE, 2005, p. 254).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11: «Non sono un uomo di penna. Dopo lunghe conversazioni, Jean-Claude Carrière, fedele a tutto quello che gli ho detto, mi ha aiutato a scrivere questo libro».

adattamenti (due teatrali e quindici da romanzi), dove un solo autore – Benito Pérez Galdós – torna due volte nella sua filmografia, per *Nazarín* e per *Tristana*, e in entrambi i casi con Julio Alejandro<sup>4</sup>, anche lui aragonese ed esule come Buñuel: si conoscono in Messico, dove Alejandro è arrivato nel 1945, commediografo e a intervalli abbastanza regolari sceneggiatore per l'amico Luis: *Cime tempestose* (1953), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *Simon del deserto* (1965) e *Tristana* (1970) nascono dalla loro collaborazione.

#### L'UNICA INFLUENZA

Quando, ripetutamente, dichiara di non essere «uomo di penna», vuole soprattutto alludere alla sua lentezza e alla sua pigrizia. Ma resta per tutta la vita – almeno fin quando gli sarà possibile – uomo di grandi letture. Ama il teatro, la narrativa; più controverso il suo rapporto con la pittura<sup>5</sup> o con la filosofia<sup>6</sup>. E quando si parla di romanzi è estremamente determinato nei suoi gusti, fazioso senza ritegno. Fra tante possibili influenze ne dichiara esplicitamente – a Max Aub – soltanto una, quella di Galdós<sup>7</sup>, scrittore di cui conserva anche un lontano ricordo personale:

Ho conosciuto anche il grandissimo Galdós – dal quale in seguito avrei tratto, liberamente, *Nazarín* e *Tristana* [...]. A dire il vero, l'ho visto un'uni-

<sup>4</sup> Arturo Delgado Cabrera, *Galdós y Buñuel*, in *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992), Las Palmas de Gran Canaria 1995, p. 29, ne riporta l'elenco dettagliato: Guy de Maupassant, Daniel Defoe, Mercedes Pinto, Henri Castillou, Octave Mirbeau, Joseph Kessel, Pierre Louÿs, Michael Weber, Emily Brontë, Manuel Álvarez Acosta, Rodolfo Usigli, Emmanuel Roblès e Peter Mathiessen.

<sup>5</sup> Cfr. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 92: «Non chiedetemi un parere in fatto di pittura: non ne ho. Le preoccupazioni estetiche non hanno mai avuto un posto importante nella mia vita e sorrido quando per esempio un critico parla della mia “tavolozza”. Non sono uno che riesca a restare per ore in una galleria di quadri, parlando e gesticolando come un matto». Ma è evidente la sua cultura pittorica e la sua propensione per la contaminazione fra diverse fonti iconografiche. Per un'analisi dettagliata dei rapporti tra cinema e pittura in Buñuel cfr. Raul Grisolia, *Le metamorfosi dello sguardo*, Biblioteca di Bianco & Nero, Quaderni, n. 3, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.

<sup>6</sup> Cfr. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 187: «Non sono un filosofo, non ho mai posseduto la minima capacità di astrazione». Ma è proverbiale – il suo ateismo non cancella la memoria dell'allievo dei gesuiti – la sua passione per le dispute teologiche.

<sup>7</sup> Cfr. Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984 (*Buñuel, il romanzo*, trad. it. di Lucrezia Panunzio Cipriani, Palermo, Sellerio, 1992, p. 138).

ca volta, a casa sua, vecchissimo e quasi cieco, accanto a un braciere, con una coperta sulle ginocchia<sup>8</sup>.

Ma, a quei tempi, il futuro regista non è ancora un «galdosiano», come ricorda lui stesso nel corso della lunga intervista rilasciata a Tomás Pérez Turrent e José de la Colina:

Durante la mia gioventù, Galdós interessava poco sia me, sia i miei amici. Ci sembrava antiquato e un po' farraginoso. Fu più tardi, in esilio, che iniziai a leggerlo sul serio, e allora mi interessò. Trovai persino, nelle sue opere, degli elementi che sarebbe possibile definire surrealisti, l'amore folle, visioni deliranti, una realtà molto intensa con momenti di lirismo<sup>9</sup>.

Più tardi, negli anni trenta, comincia ad accarezzare l'idea di un possibile adattamento galdosiano<sup>10</sup>, da *Fortunata y Jacinta*, poi la sua attenzione si sposta su *Doña Perfecta* e *Nazarín*. E sarà proprio *Nazarín*, nel 1958, il primo dei due romanzi portati sullo schermo da Buñuel, cui seguirà dodici anni dopo *Tristana*, saldando a suo modo il debito riconosciuto nei confronti di Galdós: portando la propria impronta creativa sui due romanzi – come rileva Victor Fuentes<sup>11</sup> – Buñuel contribuirà ad arricchirli di nuove prospettive.

#### UN'IDEA DI «TRISTANA»

Se il corteggiamento buñueliano nei confronti di *Tristana* è piuttosto lungo, non si tratta decisamente di una storia d'amore ma di un'ossessione verso un particolare oggetto del desiderio:

<sup>8</sup> Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 68.

<sup>9</sup> Tomás Pérez Turrent, José de la Colina, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, Mexico, Planeta, 1986 (*Buñuel secondo Buñuel*, trad. it. di Patrizia Volterra, Milano, Ubulibri, 1993, p. 130).

<sup>10</sup> Cfr. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 155; per una panoramica degli adattamenti galdosiani (ben 17 alla fine degli anni ottanta) cfr. R. Utrera Macías, *La novela de Pérez Galdós en la pantalla*, in *Ciclo Galdós en la pantalla*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 1989, p. 6.

<sup>11</sup> Cfr. Victor Fuentes, *Galdós en Buñuel (sobre una simbiosis creadora)*, in *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria 1989, p. 519.

Stavo per realizzarlo nel 1952 con Ernesto Alonso e Silvia Pinal. È uno dei romanzi peggiori di Galdós, del genere «Ti amo, piccioncina mia», di pessimo gusto. Mi interessava solo il dettaglio della gamba tagliata<sup>12</sup>.

Poi il progetto si arena per una decina d'anni, fino all'inizio degli anni sessanta. La sceneggiatura, scritta con Julio Alejandro, viene terminata nel Natale del 1962: il regista pensa per il ruolo della protagonista a Stefania Sandrelli, che ha appena esordito con *Germi*. Ma, con lo scandalo di *Viridiana*, tutto s'interrompe bruscamente: nel maggio del 1963 la Junta de Clasificación y Censura respinge la sceneggiatura perché contro la famiglia e la Chiesa cattolica. Solo nel 1969 le resistenze della censura spagnola si attenuano e il ministro dell'Informazione Fraga Iribarne, dopo un colloquio privato con Buñuel, dà il via libera a condizione che il film si attenga alla sceneggiatura presentata<sup>13</sup>. Per apprezzare al meglio la rielaborazione operata da Buñuel e Alejandro è opportuno partire da una breve sinossi del romanzo galdosiano:

Negli ultimi anni dell'Ottocento l'anziano hidalgo don Lope Garrido accoglie nella sua casa madrilenica la giovane Tristana Reluz, figlia di un suo vecchio amico. Ben presto però il tutore, approfittando dell'innocenza della ragazza, la seduce e ne diventa l'amante. Tristana a poco a poco comincia a disobbedire a don Lope: in una delle passeggiate con la domestica Saturna nota un giovane pittore, Horacio, e il giorno dopo i due s'incontrano nuovamente e si parlano. È un amore a prima vista a cui si accompagna una perfetta intesa spirituale: lunghe passeggiate, lettere appassionate, conversazioni sulla pittura e sulla letteratura. Tristana si confida con Horacio e non gli nasconde la natura dei suoi rapporti con don Lope che nel frattempo ha intuito il legame tra i due innamorati. Quando Horacio deve lasciare Madrid per la campagna, dove resterà per alcuni mesi con una zia, i due si scrivono continuamente. Tristana gli confessa di essere preoccupata per un dolore alla gamba: le sue condizioni, infatti, si aggravano rapidamente ed è necessaria l'amputazione. Horacio torna in città e don Lope non si oppone alle sue visite. Mentre si accende la passione di Tristana per la musica Horacio è sempre meno presente: torna in campagna e in una lettera annuncia il suo prossimo matrimonio. Anche don Lope e Tristana si sposano: lui cura l'orto, lei si dedica all'arte culinaria.

<sup>12</sup> Pérez Turrent, de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 191.

<sup>13</sup> Cfr. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 257; Alberto Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000, p. 95.

La stesura di *Tristana* risente probabilmente di una certa fretta: la sua collocazione fra *Angel Guerra* e l'inizio del periodo teatrale (*Realidad*) e la data certa del gennaio 1892 – che figura nell'ultima pagina – come conclusione della redazione hanno permesso alla critica galdosiana di delimitarne con precisione (otto mesi) i tempi di scrittura<sup>14</sup>. Ad alcuni quel finale è apparso un po' sbrigativo, ad altri in linea con il carattere di Galdós che «così discreto come sempre, lascia sospesa la storia»<sup>15</sup>. Il giudizio severo di Buñuel nei confronti del romanzo non è comunque legato a quelle circostanze: certo il finale non gli è mai piaciuto e non ne ha mai fatto mistero. Numerose le testimonianze in tal senso, a partire dai propositi manifestati prima delle riprese a Max Aub:

Cambierei il finale. Non c'era bisogno di disturbare Galdós e, se proprio vuoi – giusto per la verità – potrei mettere «ispirato a Galdós»<sup>16</sup>.

Un'inaspettata discrezione – «per rispetto a Galdós», dirà poi allo stesso Aub – di cui non resterà traccia nei titoli di testa.

#### UNO SCENEGGIATORE DIABOLICO

Tantissimi romanzi adattati, sì, ma sempre propenso a evitare i grandi classici. E, anche per Galdós, è lo stesso Buñuel a prendere le distanze proprio da *Nazarín* e *Tristana*, da lui considerati come minori nel corpus galdosiano. E la ragione di quelle scelte non è assolutamente nascosta:

Quando porto sullo schermo un romanzo, mi sento più libero se non è un capolavoro, perché così non mi pongo limitazioni e trasformo e inserisco tutto quello che voglio<sup>17</sup>.

E quelle trasformazioni non rispondono per niente, come si po-

<sup>14</sup> Cfr. Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion, 1990, pp. 126-127.

<sup>15</sup> Andrés Amorós Guardiola, *Tristana, de Galdós a Buñuel*, in *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria 1977, p. 322.

<sup>16</sup> Aub, *Buñuel, il romanzo*, cit., p. 165.

<sup>17</sup> Pérez Turrent, de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 130.

trebbe ingenuamente supporre, a tentazioni oniriche ma nascono – è Truffaut a sottolinearlo – da un lavoro di scrittura «estremamente rigoroso, meditato e continuamente messo in discussione»<sup>18</sup>, che fa di lui «un formidabile narratore di storie» – è il ricordo di Catherine Deneuve –, «uno sceneggiatore diabolico che migliora continuamente il testo per rendere l'aneddoto più intricato, più avvincente»<sup>19</sup>. Il lavoro di scrittura buñueliano – complice Julio Alejandro – è una capillare riscrittura del testo galdosiano a partire da un ben motivato spostamento spaziale e temporale: non la Madrid di fine Ottocento ma la Toledo degli anni trenta – l'azione si svolge tra il 1929 e il 1935 –, fortemente legata a ricordi personali<sup>20</sup>, un'operazione di attualizzazione analoga a quella compiuta per il *Diario di una cameriera*. Contini, in una pagina molto celebre, ha definito questo «preliminare divario dall'affabulazione galdosiana» come «un arretramento archetipico nel tempo»<sup>21</sup>, ma è altrettanto importante la connotazione spaziale: la nuova ambientazione rinforza «il senso di chiusura» – osserva Tinazzi<sup>22</sup> –, condizione ulteriormente suggerita dal suono delle campane che apre e chiude il film<sup>23</sup>, creando un legame ideale con *Nazarín*, l'altro adattamento galdosiano<sup>24</sup>. Lo spostamento spazio-temporale è il dato più ovvio della trasposizione e ci si può ovviamente astenere dal commentarlo ulteriormente. Ciò che veramente sorprende – in una costante rielaborazione del testo letterario – è l'abilità nel cogliere aspetti marginali e reinvestirli in un nuovo equilibrio narrativo. Un esempio per tutti, in tal senso, è

<sup>18</sup> Cfr. François Truffaut, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975 (*Buñuel il costruttore* [1971], in *I film della mia vita*, trad. it. di Antonio Costa, Venezia, Marsilio, 1978, p. 205).

<sup>19</sup> Catherine Deneuve, *En travaillant avec Buñuel*, in Luis Buñuel, *Tristana*, in «L'avant-scène du cinéma», 110, gennaio 1971, p. 10.

<sup>20</sup> Cfr. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 285: «Quella Toledo degli anni Venti-Trenta che Buñuel amava frequentare, dove aveva visto per la prima volta il *Don Juan Tenorio*». Tra i ricordi di quel periodo c'è pure la tomba del cardinale Tavera che troverà la sua collocazione nel film, nella sequenza in cui Catherine Deneuve contempla il volto immortalato dallo scultore Berruguete. Va ricordato che Toledo viene citata anche da Galdós nel secondo capitolo del romanzo.

<sup>21</sup> Gianfranco Contini, *Purezza di Tristana*, in «Corriere della Sera», 3 gennaio 1971, ripreso in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 151.

<sup>22</sup> Giorgio Tinazzi, *Il cinema di Luis Buñuel*, Palermo, Palumbo, 1973, p. 178.

<sup>23</sup> Cfr. Id., *Tristana: a proposito di Buñuel*, in «Cinema 60», 85-86, settembre-dicembre 1971, p. 25.

<sup>24</sup> Sono le campane di Calanda, rievocate molto spesso negli scritti autobiografici del regista aragonese.

rappresentato dal personaggio di Saturno, figlio della domestica Saturna, che ha in Galdós un ruolo molto limitato. Buñuel ne amplifica la presenza, certo, ma soprattutto afferra al volo un'occasione offerta dal testo, che non è sfuggita a un attento lettore come Contini: «oltre a dilatarne l'economia, gli ha catturato per induzione la proprietà dei piccoli sordomuti che s'incrociano in una passeggiata del racconto»<sup>25</sup>. Attribuire una mutilazione al personaggio potrebbe sembrare un'operazione assolutamente in linea con la poetica del regista, ma è ancora più importante sottolineare la capacità di scovare *nel testo* quanto può nutrire le proprie ossessioni: per un gustoso paradosso – che Charles Tesson ha illustrato con altri esempi<sup>26</sup> – spesso ciò che sembra «tipicamente buñueliano» in realtà non è suo.

#### DON LOPE E TRISTANA

Nel romanzo di Galdós il titolo può in un certo qual modo distrarre da un'evidenza: la storia si apre e si chiude sulla figura di don Lope. La *Tristana* di Buñuel ne sovverte l'impianto narrativo restituendo alla protagonista quella centralità che il titolo sembra promettere<sup>27</sup>: è lei a dominare la scena dalla prima all'ultima sequenza<sup>28</sup>. Eppure – altro apparente paradosso – il vecchio hidalgo non perde assolutamente rilievo, per certi versi assume anzi maggiore risalto. La ragione è abbastanza semplice: quello che don Lope

<sup>25</sup> Contini, *Purezza di Tristana*, cit., p. 151; un'ulteriore allusione ai sordomuti è presente nelle ultime pagine del romanzo quando Galdós descrive il professore di musica di Tristana «così abile nel trasmettere il suo metodo che avrebbe trasformato in organista un sordomuto» (Benito Pérez Galdós, *Tristana*, trad. it. di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Mondadori, 1975, p. 170).

<sup>26</sup> Cfr. Charles Tesson, *Luis Buñuel*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, p. 36.

<sup>27</sup> Qualcosa di simile avviene del resto in *Madame Bovary*, ma lì già il titolo annuncia un partito preso di decentramento riportando il personaggio di Emma al suo ruolo di moglie di Charles. E l'adattamento di Chabrol cerca di ridurre al minimo l'incorniciamento flaubertiano: l'eroina fa il suo ingresso più rapidamente e il film si chiude praticamente con la sua morte, con un breve epilogo in cui la voce fuori campo del narratore racconta gli eventi successivi.

<sup>28</sup> Cfr. García, *L'adaptation du roman au film*, cit., pp. 146-147: «Buñuel si accontenta di filmare la sua eroina nella prima situazione e nuovamente nell'ultima, ma tra le due tutte le situazioni, tutte le scene sono immaginate, sognate e descritte da Tristana. Per cui sarebbe inutile attribuire una qualche importanza alle rare sequenze (cinque) in cui è assente dallo schermo, perché è lei, con ogni evidenza, che vede svolgersi l'azione».

perde dalla parte di Tristana lo riacquista dal lato di Horacio, perché nel film viene eliminata completamente la lunghissima parentesi delle lettere fra i due innamorati<sup>29</sup>. Horacio, nel romanzo, è presente dal settimo al ventisettesimo capitolo (sui ventinove complessivi) e il lungo epistolario – in seguito alla sua partenza per la campagna – ne comprende nove (dal sedicesimo al ventiquattresimo): poi si eclisserà abbastanza rapidamente, finendo per sposarsi con un'altra donna. La soluzione buñueliana è radicale: non c'è alcuna lettera – Horacio e Tristana partono insieme e, in loro assenza, è don Lope a dominare la scena – e nemmeno alcuna concessione a un possibile uso della voce fuori campo<sup>30</sup>, scelta cinematograficamente marcata<sup>31</sup> e consapevolmente distante da tentazioni psicologiche<sup>32</sup>. Quanto, poi, il personaggio di don Lope possa contenere allusioni autobiografiche è difficile dirlo, vista la mole di dichiarazioni contraddittorie del regista in proposito: assertivo con Aub<sup>33</sup>, allusivo con Carrière<sup>34</sup>, evasivo con Pérez Turrent e de la Colina<sup>35</sup>. Del resto le idee espresse dal don Lope buñueliano riprendono spesso ana-

<sup>29</sup> Nella stessa direzione viene ridimensionata la passione pittorica di Tristana. Carmelo Samonà (*Buñuel e Galdós*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, p. 447) ha scritto in proposito: «Non solo Buñuel ha dato poco spazio all'amore fra la giovane donna e il pittore Horacio Díaz, che nel libro assume proporzioni vistose, ma ha ridotto alla misura di un accenno l'illusoria vocazione artistica della protagonista, ricca, in Galdós, di echi flaubertiani e però incline a una compiaciuta morbosità, in cui pittura e malattia si identificano. Per attenuare ogni enfasi, per spegnere ogni tentazione di decadentismo di sapore floreale, il regista ha inoltre sostituito la pittura con un tirocinio pianistico, la cui mordace desolazione è sobriamente affidata proprio al decoro piccolo borghese che ne esala».

<sup>30</sup> Cfr. García, *L'adaptation du roman au film*, cit., p. 187.

<sup>31</sup> Cfr. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel: romanzo, film, narrativa in «Nazarín» e in «Tristana»*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988, p. 140: «La partenza di Tristana con Horacio risolve una delle modalità espressive del romanzo – il carteggio tra i due giovani – che difficilmente si sarebbe potuta adattare al linguaggio del cinema narrativo, che in generale rifugge dalla dimensione epistolare e in particolare ne rifugge un cinema come quello di Buñuel».

<sup>32</sup> Per Tinazzi (*Il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 185) l'epistolario viene eliminato «non solo, o non tanto, perché sarebbe ovviamente poco "cinematografico", ma anche perché il regista, lo si è visto più volte, preferisce alle psicologie i comportamenti».

<sup>33</sup> Cfr. Aub, *Buñuel, il romanzo*, cit., p. 172: «Sì, don Lope sono io. Ha finito per essere la mia storia. Molto liberale, molto anticlericale all'inizio, e, in vecchiaia, seduto su un lettino a bere cioccolata, che buona la cioccolata! E a conversare con tre preti».

<sup>34</sup> Nelle sue memorie (*Dei miei sospiri estremi*, cit., pp. 132-134) Buñuel confessa infatti di aver prestato al suo protagonista un'intuizione surrealista, quando don Lope attacca violentemente il lavoro, parlando con Saturno. Riflessioni in parte estrapolate dal testo galdosiano, ma portatrici di un senso completamente diverso.

<sup>35</sup> Cfr. Pérez Turrent, de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 196: «È anche possibile che sia un personaggio con tratti autobiografici. Abbiamo qualcosa in comune: la vecchiaia».



loghi pensieri del personaggio galdosiano, transitando nel dialogo, secondo un'attenta distribuzione testuale. Così per la sua dottrina cavalleresca<sup>36</sup> che si riverbera nella piccata risposta a don Cosme e don Coste sui duelli al primo sangue, o nella sua polemica contro il Potere:

Detestava la polizia, in borghese o in uniforme, e copriva d'ingiurie i *carabineros* e le guardie daziarie, come pure quegli scimuniti che dovrebbero assicurare la pubblica sicurezza, ma che, secondo lui, non proteggono mai il debole contro il forte<sup>37</sup>.

Uno spunto nel film – dopo aver depistato il poliziotto all'inseguimento del ladro – per una lezione pratica a Tristana:

DON LOPE La Polizia rappresenta la forza e uomini come me difendono sempre il debole chiunque sia e quale che sia la situazione in cui si trova. Non dimenticarlo, Tristanita, non dimenticarlo...<sup>38</sup>

O, ancora, un attacco alla Chiesa:

Diceva, non senza spirito, che gli articoli del Decalogo ove si tratta dei *peccata minuta* erano un'aggiunta di Mosè all'opera di Dio, ispirata da ragioni puramente politiche<sup>39</sup>.

E anche in questo caso non manca, nel film, una propizia occasione conviviale per riprenderne il suggerimento:

DON ZENONE (*scandalizzato*) E i Dieci Comandamenti?

DON LOPE Li rispetto tutti, tranne quelli che si riferiscono al sesso, perché sono certo che sono stati aggiunti ai comandamenti veramente divini da Mosè, per ragioni politiche che non mi riguardano...<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Cfr. Pérez Galdós, *Tristana*, cit., p. 22: «Ormai era notorio, in tutti i casi dubbi dell'intricata materia dei duelli si andava a consultare il gran don Lope, il quale opinava e sentenziava con enfasi sacerdotale come si trattasse d'una questione teologica e filosofica della massima importanza».

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>38</sup> Buñuel, *Tristana*, cit., p. 15.

<sup>39</sup> Pérez Galdós, *Tristana*, cit., p. 31.

<sup>40</sup> Buñuel, *Tristana*, cit., pp. 19-20.

L'elenco delle piccole variazioni è ovviamente molto lungo. Ma, in termini di economia narrativa, è più interessante riflettere sulla geniale contabilità delle altre operazioni: poche sottrazioni (le lettere, meno informazioni sul passato dei personaggi, l'eliminazione di qualche figura secondaria) garantiscono la possibilità di introdurre molte sequenze originali o, come dirà in altro contesto lo stesso Buñuel, «un certo numero d'interpolazioni che ne cambiano completamente il tono»<sup>41</sup>. Tra queste merita attenzione la «seduzione» di Tristana che Galdós liquida con poche battute<sup>42</sup> e Buñuel descrive invece nelle sue diverse fasi. L'assoluta libertà nei confronti del romanzo si scorge anche in questi dettagli: solo prove tecniche di trasgressione, comunque, in attesa del vero oggetto del desiderio.

«AH, QUELLA GAMBA...»

L'aneddoto è noto, raccontato più volte dallo stesso Buñuel. Durante una cena a Los Angeles, nel 1972, Hitchcock, seduto accanto a lui, ritorna insistentemente sulla gamba tagliata di Tristana: «Ah, quella gamba...»<sup>43</sup>. Una sintonia perfetta tra i due, alla luce di quanto sappiamo: è stato proprio quel dettaglio la molla, la particolare ossessione che lo ha spinto ad adattare il romanzo. Protesi ortopedica dai risvolti erotici che richiama alla mente, per i ferventi buñueliani, quell'altra gamba staccata dal corpo-manichino in *Estasi di un delitto* (1955)<sup>44</sup>. Insomma, qualcosa che parte da lontano. E, rileggendo le memorie del regista, ancora più indietro, alla sua infanzia e all'impressione che gli suscitava il famoso miracolo di Calanda:

Nel 1640 dunque un abitante di Calanda, Miguel Juan Pellicer, si maciullò una gamba sotto la ruota di un carretto. Fu necessario amputargliela. Ora, si trattava di un uomo molto pio che andava tutti i santi giorni in chiesa a immergere un dito nell'olio della lampada che ardeva davanti alla statua della Vergine, per poi strofinarsi il moncherino. Una notte,

<sup>41</sup> Id., *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 261.

<sup>42</sup> Cfr. Pérez Galdós, *Tristana*, cit., p. 29: «Tristana se ne andò a vivere con don Lope e questi... (occorre dirlo, per duro e penoso che sia) due mesi dopo di averla in casa accrebbe con lei la lista già interminabile delle sue battaglie vinte con l'innocenza».

<sup>43</sup> Cfr. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 206.

<sup>44</sup> Cfr. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 284.

la Vergine e qualche angelo discesero dai cieli e gli misero una gamba nuova<sup>45</sup>.

Quei ricordi – quella «gamba morta e sepolta» e le speculazioni sulla resurrezione della carne – a contatto con la lettura di Galdós hanno provocato una vera e propria scintilla nella fantasia del regista, che ha riadattato il testo alle proprie esigenze<sup>46</sup>. Il romanzo è molto circostanziato sull'episodio dell'amputazione – tre pagine alla fine del ventitreesimo capitolo<sup>47</sup> – rispondendo alla curiosità del lettore più esigente:

Un'ora e un quarto dopo aver cominciato a cloroformizzare la paziente, Saturna usciva in fretta dall'appartamento con un oggetto lungo e stretto avvolto in un lenzuolo<sup>48</sup>. Poco dopo, legate bene le arterie, cucita la pelle del moncherino e fatto il trattamento antisettico con cura minuziosa, iniziò il lento e triste risveglio della signorina Reluz, la sua nuova vita dopo quel simulacro di morte, la sua resurrezione, dopo aver lasciato un piede e due terzi di gamba in quel sepolcro che odorava di mele<sup>49</sup>.

A Buñuel non interessa quella lunga descrizione, per lui conta soprattutto «il *dopo*, il momento della privazione, anche per l'accelerazione feticistico-sadica che permette»<sup>50</sup>. Una privazione peraltro annunciata in uno dei primi dialoghi del film in cui don Lope cita un proverbio carico di funesti presagi:

<sup>45</sup> Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 22.

<sup>46</sup> Nella sua introduzione agli *Scritti letterari e cinematografici* di Luis Buñuel (ripubblicati con il titolo *Un tradimento inqualificabile*, trad. di Donatella Pini Moro, Venezia, Marsilio, 1996) Agustín Sánchez Vidal torna diffusamente sul «miracolo di Calanda» e conclude: «Quella carne morta ma, al tempo stesso viva, dimostrazione della convergenza fra l'animato e l'inanimato in virtù dei misteri della religione, premonizione palpabile o anticipo senza interessi della resurrezione universale dei morti [...] ha lasciato un segno profondo in Buñuel, unitamente ad altre ossessioni e perversioni legittimamente alimentate dal terrore del giorno del giudizio di cui qualsiasi allievo, educato negli esercizi spirituali dei pietosi figli di Sant'Ignazio, si trova adeguatamente provvisto».

<sup>47</sup> Cfr. Pérez Galdós, *Tristana*, cit., pp. 146-148.

<sup>48</sup> Giuseppe Dierna, *La perdizione di una fanciulla innocente*, in «la Repubblica», 4 maggio 2004, p. 41, suggerisce un interessante accostamento: «La presenza della gamba [...] rapidamente sottratta dal teatro chirurgico avvolta in un lenzuolo, e non certo lasciata sottovetro nella stanza, come aveva invece preteso l'ipocondriaco protagonista della *Storia di una gamba* (1868) di Iginio Ugo Tarchetti, che con la raccapricciante reliquia, anch'essa legata a un tragico triangolo amoroso – persino parlava».

<sup>49</sup> Pérez Galdós, *Tristana*, cit., p. 148.

<sup>50</sup> Tinazzi, *Il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 180.

DON LOPE La mujer honrada, pierna quebrada y en casa<sup>51</sup>.

E così Tristana resta veramente prigioniera. E Galdós, che ha già ironizzato su un'altra mutilazione – il senso morale di don Lope<sup>52</sup> – ha a disposizione l'introspezione del personaggio per esplicitarne pienamente il cinico trionfo:

«Trista è la mia vittoria, ma sicura. [...] Ormai essa mi appartiene in modo assoluto sino alla fine dei miei giorni» [...]. Nel fondo di questi sentimenti tristissimi, che don Lope non fece salire dal cuore alle labbra, palpitava una soddisfazione d'amor proprio, un elementare egoismo umano di cui egli stesso non aveva coscienza<sup>53</sup>.

Nel film quei pensieri salgono alle labbra di don Lope – rivolti a Saturna – al momento del ritorno di Tristana, quando è ancora incerto il decorso della malattia. Ma, dopo l'amputazione, inizia praticamente un'altra storia e la gamba diventa veramente *protagonista*, polo di attrazione e di contaminazione memoriale:

Durante la guerra di Spagna io andavo al Café de la Paix, dove mi incontravo con qualcuno per parlare di questioni politiche. Vedevo spesso due ragazze zoppe, di circa 19 o 20 anni, molto snelle, molto belle e truccate. Passeggiavano con le loro stampelle, non nascondevano che mancava loro una gamba. Erano prostitute e a loro non mancavano mai i clienti, avevano un incredibile successo. Nel film lo racconto per bocca di don Lope. Catherine Deneuve non è esattamente il mio tipo di donna, ma zoppa e truccata la trovo molto attraente<sup>54</sup>.

E, qui più che mai, il regista presta a Fernando Rey, suo attore feticcio, le sue opinioni:

<sup>51</sup> La citazione è tratta dalla sceneggiatura spagnola (*Tristana*, a cura di Enric Ripoll-Freixes, Barcelona, Aymá S.A. Editora, 1971, p. 46) e letteralmente può essere tradotta: «La donna onesta, gamba rotta e a casa». La versione francese mantiene il senso letterale – «Pour une honnête femme, la jambe cassée et à la maison» – mentre quella italiana, come sottolinea Farassino (*Tutto il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 287), «traduce nel suo senso metaforico: "La donna onesta tutto il giorno a casa resta", ma non in quello letterale forse più importante».

<sup>52</sup> Cfr. Pérez Galdós, *Tristana*, cit., p. 30: «Al senso morale del degno gentiluomo mancava una parte importante, come un organo che ha sofferto una mutilazione».

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>54</sup> Pérez Turrent, de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 194.

DON LOPE [...] La tua claudicazione ti sembra un ostacolo e tuttavia sei forse ancora più desiderabile. Almeno per molti... (*abbozza un sorriso e va a prendere le stampelle*). Mi ricordo di una donna a Parigi, quando ero giovane. Passeggiava sui boulevards \* con le sue stampelle. Era sempre seguita da tre o quattro uomini<sup>55</sup>.

Rinuncia invece, durante le riprese, a esplicite scene di sesso previste nella sceneggiatura. In una sequenza Horacio porta Tristana nella sua stanza e il contatto con il moncherino gli provoca «una strana sensazione, un misto di ripugnanza e di desiderio»<sup>56</sup>: il suo sguardo si posa per un istante sulla gamba ortopedica, distesa sul copriletto e rivestita sensualmente, una «composizione» che Buñuel utilizzerà successivamente. Un cambiamento ancora più importante riguarda Saturno: la sceneggiatura prevedeva un incontro con Tristana in corridoio, uno sguardo d'intesa e il loro ingresso in camera da letto<sup>57</sup>. È Truffaut a raccontarlo: Buñuel era nervoso perché trovava la scena troppo diretta e decise di cambiarla<sup>58</sup>. A Saturno, respinto, sarà concessa quella visione che verrà negata, nella limitazione del quadro, allo spettatore<sup>59</sup>: abbandonata la gamba sul letto<sup>60</sup>, Tristana raggiungerà sulle stampelle il balcone, e con gestualità liturgica si mostrerà nella sua nudità al ragazzo. Con un sapiente gioco di campi e controcampi, di occultamenti e ostensioni, il corpo si offre solo per frammenti, secondo un rigoroso *découpage*. 1  
2

#### IL FASCINO DELLA RIPETIZIONE

«Nella vita come nei film», dichiara Buñuel, «sono sempre stato attirato dalle cose che si ripetono»<sup>61</sup>. *Tristana*, in questo senso, è un

<sup>55</sup> Buñuel, *Tristana*, cit., p. 45.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>57</sup> La sceneggiatura pubblicata non riporta la sequenza.

<sup>58</sup> Cfr. Truffaut, *Buñuel il costruttore*, cit., p. 204.

<sup>59</sup> Cfr. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 286: «Buñuel le taglia ancora il corpo – questa volta con l'inquadratura – per mostrare meglio il suo sorriso pieno di significati e per rendere più illimitato l'oggetto invisibile del desiderio».

<sup>60</sup> Cfr. *ibid.*, p. 287: «La protesi è rimasta in camera, sul letto, in una composizione erotico-surrealista con il reggiseno, le calze e le mutandine che si è appena tolte, e a costruire uno dei soliti raccordi a distanza fra la gamba di legno e il petto di carne, fra il visibile e l'invisibile».

<sup>61</sup> Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 249.

vero crocevia di ripetizioni, a partire dai richiami a opere precedenti: torna il manichino di *Estasi di un delitto*, torna la carrozzella di *Bella di giorno*, e, come vedremo tra poco, anche *Viridiana* rientra in questo elenco. Le ripetizioni «interne» sono poi una serie impressionante, come ha mostrato Maurice Drouzy<sup>62</sup>: corrispondenze, raddoppiamenti e simmetrie che contribuiscono a dare solidità all'architettura del racconto. Fra tutte un posto a parte meritano i sogni, i due incubi di Tristana con la testa mozzata di don Lope. Proprio lui del resto cerca di rassicurarla:

DON LOPE Anche se sono incubi, i sogni fanno bene. Solo i morti non sognano<sup>63</sup>.

E Buñuel, già considerato da Truffaut come il re del flash-back invisibile, sa costruire i sogni sullo stesso principio di assenza di demarcazione: come in *Bella di giorno* e in *La via lattea* il sogno si rivela come tale solo a posteriori<sup>64</sup>, in quella contaminazione «in cui sequenze oniriche ed eventi concreti si alternano senza che lo spettatore possa individuarli con certezza»<sup>65</sup>. E la testa di don Lope, oscillante come un batocchio, è soprattutto una sorta di controcampo differito della visione di *Viridiana*: lì don Jaime impiccato, qui don Lope decapitato, significativamente incarnati dallo stesso attore, Fernando Rey<sup>66</sup>. Ma siamo veramente lontani, ormai, dal romanzo di Galdós, e troppi indizi annunciano quell'ultimo «strappo» finale.

<sup>62</sup> Cfr. Maurice Drouzy, *Luis Buñuel, architecte du rêve*, Paris, Lherminier, 1978, pp. 191-192; tra gli esempi citati da Drouzy – legati all'ossessione del «2» – ci sono anche i cani del film. Alberto Cattini, *Luis Buñuel*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 102, che si è soffermato in modo particolare su questo aspetto, ne fornisce un elenco più esaustivo e più orientato in direzione di un'interpretazione globale: «Il percorso di Tristana è senza speranze e un cane controcanta i suoi atti. Quando trasloca in casa di don Lope, un cane esce dalla cesta; al momento di fare l'amore, un cane che prima era tra le braccia del vecchio è sul letto; allorché si avvia all'incontro casuale con Horacio, un cane rabbioso si aggira per le strade, ed è il cane a determinare il suo ingresso nel portone». Non a caso, forse, l'ultima cagnetta di Luis e Jeanne Buñuel si chiamerà proprio Tristana.

<sup>63</sup> Buñuel, *Tristana*, cit., p. 15.

<sup>64</sup> «Ai due sogni di Tristana si può accostare un raccordo “ancor più bello e inspiegabile”», scrive Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 289, «quando vediamo la giovane e il pittore che si baciano – nella realtà – e subito dopo don Lope che si riscuote, sconvolto da quello che per lui sarebbe o è un incubo insopportabile».

<sup>65</sup> Silvia Capocchia, *Per una tipologia delle sequenze oniriche*, in «Cinema & cinema», 61, maggio-agosto 1991, p. 29.

<sup>66</sup> Riassumo alcuni elementi dell'analisi proposta da Tesson, *Luis Buñuel*, cit., p. 170.

[1]



[2]



[3]



[4]



1-4. Luis Buñuel, *Tristana*.

## FINALI

Il finale galdosiano, così precipitoso e poco credibile, non piace proprio a Buñuel. L'ultima metamorfosi di don Lope e Tristana, sposati e immersi nelle piccole gioie domestiche, è appena sfiorata da un dubbio:

Don Lope non stava in sé dalla gioia, e Tristana partecipava alla sua esultanza. In quel tempo la zoppetta fu presa da una nuova passione: l'arte culinaria, e precisamente l'importante ramo della pasticceria. Una maestra assai abile le insegnò due o tre tipi di paste, e lei le faceva così bene, ma così bene che don Lope, dopo averle assaggiate, si leccava le dita e non cessava di lodare Iddio. Erano felici, quei due?... Forse<sup>67</sup>.

E allora occorre continuare quella storia lasciata in sospeso. Il matrimonio, don Lope e i preti, la cioccolata e fuori la neve... così finiva il film in una prima stesura<sup>68</sup>, ma restava nell'aria la vendetta di Tristana. Max Aub non nasconde le sue preferenze per quel primo finale: «Le stampe della zoppa, bam, bam, come i tamburi di Calanda»<sup>69</sup>. Ma Buñuel si è spinto oltre, con la morte di don Lope, e ancora più lontano:

Non mi soddisfaceva il finale di Galdós, ma non mi piaceva neppure il mio. Mi dava molto fastidio che finisse con la morte di don Lope, mi sembrava melodrammatico, ma non riuscivo a vedere un finale diverso. Lei si vendica di don Lope: lui ha un attacco di cuore, e Tristana finge di chiamare il medico. Dopo apre la finestra: sta nevicando. È un finale con «coda», non mi piace. Forse per questo ho inserito una rapida serie di immagini retrospettive<sup>70</sup>.

Il finale del risentimento, quello della vendetta e un terzo epilogo: la fuga a ritroso. Se i primi due possono lasciare lo spettatore nell'incertezza<sup>71</sup>, il terzo lo spinge a prendere posizione, a rivedere

<sup>67</sup> Pérez Galdós, *Tristana*, cit., p. 180.

<sup>68</sup> Drouzy, *Luis Buñuel, architecte du rêve*, cit., p. 187, cita in proposito gli estratti della sceneggiatura pubblicati da Francisco Aranda in «Kosmorama», 76, ottobre 1966.

<sup>69</sup> Aub, *Buñuel, il romanzo*, cit., p. 172.

<sup>70</sup> Pérez Turrent, de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 197.

<sup>71</sup> Aitor Bikandi-Mejias, *Galaxia textual: cine y literatura*, *Tristana (Galdós y Buñuel)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1997, pp. 140-141, sottolinea una certa indeterminazione del finale, compresa la morte di don Lope.



attentamente le possibili letture. E infatti si tratta di una sequenza molto commentata. Alcuni critici hanno riletto, con varie sfumature, in chiave *onirica* tutto il film: tra gli altri Jacques Aumont<sup>72</sup>, Maurice Drouzy<sup>73</sup> e Alberto Farassino<sup>74</sup>. Diversa è l'opinione di Charles Tesson che, dopo aver elencato i frammenti della «ricapitolazione» di Tristana, osserva che solo l'ultimo (Saturno continua a mangiare la mela<sup>75</sup> della sequenza d'apertura) non è una ripetizione ma un raccordo sul movimento e conclude affermando che «*Tristana* è una lunga escrescenza tra due inquadrature» con un raccordo a scoppio ritardato<sup>76</sup>. Un'analoga posizione, supportata da una dettagliata e convincente analisi, è espressa da Giorgio Cremonini che vede nell'ultimo segmento l'«ideale proseguimento» della prima sequenza del film<sup>77</sup>. In ogni caso l'ultimo finale tende a disinnescare la tensione melodrammatica della morte di don Lope: archiviato il suo duello – «all'ultimo sangue», degna allieva del maestro – Tristana ripensa il passato. Il film, all'opposto del romanzo, si chiude in crescendo: è un sogno a occhi aperti, non un quadretto consolatorio, e la sua memoria invade lo schermo.

<sup>72</sup> Cfr. Jacques Aumont, *Le plaisir et le jeu*, in «Cahiers du cinéma», 223, agosto 1970, p. 9: «L'apparizione di don Lope sulle parole, che lo descrivono fuori campo, del sorvegliante dell'orfanotrofio, è ciò che propriamente apre la finzione, e l'ultima inquadratura (Tristana e Saturna che si congedano dal sorvegliante), seguito logico e cronologico di una inquadratura rimasta in sospeso, permette se si vuole di supporre che tra la conversazione dei tre personaggi [...] e la loro stretta di mano non abbia luogo nient'altro che una specie di parentesi di carattere fantasmatico, chiusa bruscamente, una volta raggiunto il suo *climax* con la rappresentazione della morte di don Lope, con una specie di *capitombolo* che riporta, a tutta velocità e a ritroso, dall'immaginario alla realtà».

<sup>73</sup> Drouzy, *Luis Buñuel, architecte du rêve*, cit., pp. 189-190, dopo aver descritto la prima e l'ultima sequenza conclude: «In altre parole tutto ciò che abbiamo visto per un'ora e quaranta non era per niente una storia "vera" ma un racconto inventato che Tristana ha raccontato a se stessa. Mentre in *Belle de jour* il cineasta ci lasciava nell'incertezza – niente ci permetteva di svelare dove cominciavano e dove finivano i fantasmi di Séverine – qui al contrario siamo esattamente informati: tutto si colloca al livello della fantasticherie e dell'immaginario».

<sup>74</sup> Cfr. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 289: «Il finale consente anche di immaginare, come in *Belle de jour*, che tutto il film sia stato un sogno: era iniziato con Tristana e la domestica che andavano a prendere Saturno al collegio (lei gli regalava una mela) e finisce, nella serie di immagini mentali di Tristana, con le due donne che se ne vanno lasciando il ragazzo dov'era, con la mela in mano: o è "impossibile" quest'unica scena o lo è tutto il film».

<sup>75</sup> Con allusione fin troppo esplicita, Buñuel e Alejandro hanno sostituito l'arancia dell'originale.

<sup>76</sup> Cfr. Tesson, *Luis Buñuel*, cit., pp. 193-194.

<sup>77</sup> Cfr. Giorgio Cremonini, *Il flash-back in «Tristana» di Luis Buñuel*, in «Cineforum», 260, dicembre 1986, pp. 35-40.



«SU TEMI DI HENRY JAMES»: FRANÇOIS TRUFFAUT,  
JEAN GRUAULT E *LA CAMERA VERDE*

François Truffaut sceglieva i suoi sceneggiatori «come se aprisse un catalogo»: è Jean-Louis Richard a ricordarlo<sup>1</sup>, facendone parte lui stesso, come Suzanne Schiffman e Jean Gruault. A Gruault, in particolare, Truffaut affidava quei film dove più rilevante era il lavoro di documentazione – *L'enfant sauvage* o *L'histoire d'Adèle H.* – o la componente letteraria: i due film tratti da Roché – *Jules et Jim* e *Les deux anglaises et le Continent* – e la jamesiana *Chambre verte*. Lo stesso Gruault, nella sua autobiografia *Ce que dit l'autre*<sup>2</sup>, considera più rilevante il suo apporto per *L'enfant sauvage* e *Adèle H.* che non per i due Roché. E, analogamente, riconosce la paternità truffautiana del progetto iniziale della *Chambre verte*. Si tratta della citatissima lettera<sup>3</sup> inviataagli da Cannes che porta la data del 21 luglio 1974. Vorrei partire da quella lettera per esaminare alcuni problemi essenziali dell'adattamento su differenti versanti: tipologia, tecnica, percorsi interpretativi.

<sup>1</sup> Jean-Louis Richard, *Comme un voyage*, in Alain Bergala, Marc Chevre, Serge Toubiana, *Le roman de François Truffaut*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1984 (*Come un viaggio*, in *Il romanzo di François Truffaut*, trad. it. di Elena De Angeli, Milano, Ubulibri, 1986, p. 89).

<sup>2</sup> Jean Gruault, *Ce que dit l'autre*, Paris, Julliard, 1992.

<sup>3</sup> Cfr. tra gli altri Antonio Costa, *La camera di Truffaut e i fantasmi di James*, in *Immagine di un'immagine*, Torino, Utet, 1993; Sara Cortellazzo, Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

## CONTAMINAZIONE

Mio caro Jean [...]. Troverai allegato il contratto per *L'altare dei morti* [...]. I rapporti tra l'eroe e l'eroina li vedo simili a quelli di *La bestia nella giungla*, cioè lei è innamorata di lui fin dal principio (e ne è cosciente), mentre lui è pure innamorato, ma non lo sa, probabilmente perché non sa che si può amare due volte nella vita. [...] Torniamo a James. C'è una storia che mi piace molto, che s'intitola *Gli amici degli amici* e mi sembra che se ne potrebbero utilizzare alcuni elementi, per esempio il fatto che l'uomo e la donna prima di conoscersi hanno perso entrambi una persona cara di cui hanno presentato con gran pena la morte a distanza, nell'attimo stesso in cui succedeva<sup>4</sup>.

Alla base del progetto truffautiano di quella che diventerà – dopo numerosi titoli poi abbandonati – *La chambre verte* stanno dunque, con pesi diversi, tre novelle jamesiane<sup>5</sup>: *The Altar of the Dead* (1895), *The Beast in the Jungle* (1903), *The Friends of the Friends* (1896)<sup>6</sup>. La pratica della contaminazione – ovvero una trasposizione che comporta il passaggio da vari testi di partenza (ipotesti) a un unico testo d'arrivo (ipertesto)<sup>7</sup> – non è una novità nella filmografia di Truffaut; basti pensare al suo cortometraggio d'esordio – *Les mistons* (1957), sceneggiato dallo stesso Truffaut – ispirato a tre novelle di Maurice Pons contenute nella raccolta *Virginales*<sup>8</sup>: *Les mistons*, *A bicyclette* e *Miss Fraulein*. Ovvero un lungo commento con un testo di riferimento principale – la novella *Les mistons* – integrato dalle altre due<sup>9</sup>.

Nelle due trasposizioni da Roché, cosceneggiate questa volta

<sup>4</sup> François Truffaut, *Correspondance*, a cura di Gilles Jacob e Claude de Givray, Paris, Hatier, 1988 (*Autoritratto*, a cura di Sergio Toffetti, Torino, Einaudi, 1989, pp. 216-218).

<sup>5</sup> Naturalmente non mancano altre suggestioni. Cfr. in tal senso Vittorio Giacci, *François Truffaut. Le corrispondenze segrete, le affinità dichiarate*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 191: «Il clima di *La chambre verte*, anche se direttamente riconducibile a Henry James, deriva anche dal romanzo di Michel Audiard *La nuit, le jour et toutes les autres nuits*».

<sup>6</sup> Sono abbastanza evidenti, tuttavia, gli echi di altre novelle, e in modo particolare di *Maud-Evelyn*: cfr. Pascale McGarry, *François Truffaut lecteur d'Henry James: le mystère de la chambre rouge*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1999, pp. 17-18, 23; Aurélien Ferenczi, *Adapter ou ne pas adapter: films, télévision, théâtre*, in «L'Arc», 89, 1983, p. 93.

<sup>7</sup> Secondo la terminologia proposta da Gérard Genette in *Palinsesti* e ripresa da Yannick Mouren nel saggio *Le film comme hypertexte. Typologie des transpositions du livre au film*, in «Poétique», 93, 1993, pp. 113-122.

<sup>8</sup> Maurice Pons, *Virginales*, Paris, Julliard, 1955 (ristampato con una nuova prefazione dell'autore nel 1984 dall'editore Christian Bourgeois).

<sup>9</sup> Si vedano in proposito Jean Collet, *Le cinéma de François Truffaut*, Paris, Lherminier, 1977, p. 38 e Giorgio Tinazzi, *Truffaut. Il piacere della finzione*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 61-62.

con Gruault, la contaminazione diventa lo strumento essenziale per rendere con il massimo di libertà ciascuno dei due romanzi senza rinunciare a quegli echi presenti nell'altro o nei *Taccuini*: quell'atteggiamento di «impregnazione»<sup>10</sup> che consiste nel calarsi totalmente nell'opera, destrutturando il testo per ristrutturarlo con l'apporto di altri elementi dello stesso universo poetico; lavoro di lettura e di rilettura che disattiva in anticipo la pigra contabilità delle differenze e risponde in modo originale all'inossidabile questione della fedeltà e dell'infedeltà nell'adattamento.

Per ritornare, con un esempio, alla *Chambre verte*, il collegamento tra *L'altare dei morti* e *La belva nella giungla* è esplicitato dallo stesso James nelle *Prefazioni*, in un passo in cui descrive John Marcher, il protagonista di *La belva*, come «un altro povero, sensibile gentiluomo, invero adatto ad accompagnarsi con lo Stransom de *L'altare*»<sup>11</sup>: effetto dunque di quell'immersione che ha inizio nel dicembre del 1970 – come ricordano De Baecque e Toubiana nella loro monumentale biografia truffautiana<sup>12</sup> – e che prosegue per vari anni.

Eppure, alla fine di quell'itinerario jamesiano, il regista si lascerà andare a un singolare, progressivo ridimensionamento, nelle sue dichiarazioni, del lavoro di contaminazione: se ancora i titoli di testa vi rimandano in modo implicito – «sceneggiatura e dialoghi: François Truffaut, Jean Gruault “su temi di Henry James”»<sup>13</sup> –, in una trasmissione televisiva del 1981 Truffaut parlerà unicamente, rispetto al nucleo di *L'altare*, di un'amplificazione necessaria «per arrivare a una durata normale»<sup>14</sup>. Mai fidarsi del tutto, è vero, delle dichiara-

<sup>10</sup> Per riprendere una felice espressione di Carole Le Berre nel suo *François Truffaut*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

<sup>11</sup> Henry James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces by Henry James*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934 (*Le prefazioni*, trad. it. di Agostino Lombardo, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 289).

<sup>12</sup> Cfr. Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996 (*François Truffaut. La biografia*, trad. it. di Elga Mugellini, con Michela Greco, Torino, Lindau, 2003, p. 528): «Il progetto risale al dicembre del 1970, il periodo della sua grave crisi sentimentale. All'epoca Truffaut si immerge con passione nella lettura dei romanzi di Henry James, scrittore per il quale ha un vero e proprio culto, visitando i luoghi in cui ha vissuto quando si reca a Boston, o collezionando tutte le edizioni, sia in inglese sia in francese, di tutte le sue opere».

<sup>13</sup> François Truffaut, *La Chambre verte*, in «L'Avant-Scène Cinéma», 215, 1978, p. 3; nella nota vengono comunque citate le tre novelle: «Tre novelle sono servite come punto di partenza: *L'altare dei morti*, *Gli amici degli amici* e *La belva nella giungla*».

<sup>14</sup> Cfr. Id., *La leçon de cinéma*, dichiarazioni raccolte da Jérôme Prieur, Jean Collet, realiz-

zioni d'autore: resta tuttavia la stranezza di un'espressione a dir poco riduttiva rispetto alla complessità della trasposizione.

## DRAMMATIZZAZIONE

Dal maggio del 1974 fino all'estate del 1977, ricorda Carole Le Berre<sup>15</sup>, vi sono almeno otto versioni successive della sceneggiatura e questo laborioso parto si riflette nella proliferazione dei titoli: *L'Autel des morts*, *La Fiancée disparue*, *La Disparue* fino al definitivo *La chambre verte*<sup>16</sup>. Non si tratta infatti di qualche elemento sparso ma di una vera e propria fusione. Da un lato la storia di un uomo, George Stransom, che vive nel culto della fidanzata morta e che incontra una giovane donna che condivide il suo fervore: ma quando scopre che il morto al quale lei dedica i suoi pensieri è colui che lo ha offeso in passato e che non ha mai perdonato, i due si allontanano fino a una tardiva riconciliazione; e lui muore tra le braccia di lei. Dall'altro la storia di un uomo, John Marcher, che incontra una donna che gli ricorda un episodio accaduto molti anni prima: lui le aveva raccontato il suo segreto, una «cosa» imprevedibile, l'attesa di un destino straordinario. E finiscono per attenderlo insieme, fino a quando, dopo la morte di lei, lui scopre di essere stato

il solo uomo del suo tempo, l'*unico* uomo al quale non doveva succedere nulla affatto [...]. L'evasione sarebbe stata amare lei; allora, *allora* si egli avrebbe vissuto<sup>17</sup>.

zazione di José-Maria Berzosa, INA, 1981 : «Siamo partiti, Jean Gruault ed io, da una storia di Henry James, che era molto breve, *L'altare dei morti*, che avrebbe dato solo un mediometraggio; occorreva inventare degli episodi per arrivare a una durata normale».

<sup>15</sup> Le Berre, *François Truffaut*, cit., p. 81.

<sup>16</sup> Nel titolo finale non si può non scorgere un'ambigua allusione a due luoghi simbolici del testo jamesiano, la camera-museo dalle pareti tappezzate di rosso e la cappella ardente. Ha scritto in proposito Pascale McGarry, *François Truffaut lecteur d'Henry James*, cit., pp. 21-22: «Così le scelte che circondano il rituale permettono di esaminare il sistema di valori nel quale si oppongono la camera-museo e la cappella ardente. In James quest'opposizione è accentuata da una ripartizione tra i personaggi, la camera-museo rossa è scelta dall'eroina per onorare il suo morto, la cappella dall'eroe per i suoi. In Truffaut l'opposizione diventa cronologica e appare più ambigua. L'eroe sceglie dapprima la camera-museo verde che brucia, la sostituisce con la cappella ardente. Malgrado [...] il titolo del film, la cappella ardente viene preferita rispetto alla camera-museo perché più spoglia, perché va nel senso di una maggiore purificazione».

<sup>17</sup> Henry James, *The Beast in the Jungle* [1903], in Id., «*The Turn of the Screw*» and other

Nelle prime versioni la seconda storia viene soltanto citata, raccontata: resta insomma esterna, non amalgamata all'intreccio principale. Ma a partire dalla quarta versione le cose cambiano. E l'incontro fra i due protagonisti non avviene più in una cappella ma in una sala d'aste: lui si ricorda vagamente di lei, che, al contrario, fa allusione a una sua antica confidenza. C'è, insomma, dialogo. E la lezione del maestro risuona distintamente: sembra di sentire l'imperativo, quel «drammatizza, drammatizza!» che rimbalza tra le pagine delle *Prefazioni* jamesiane<sup>18</sup> e Gruault attinge pienamente alla *Belva nella giungla* proprio «per nutrire i dialoghi»<sup>19</sup>. E va al di là di James<sup>20</sup>, eliminando il flash-back del secondo capitolo dell'*Altare*, in cui l'incontro con Paul Creston, appena risposatosi, dà il via alla rievocazione del funerale della prima moglie: nel film viene infatti ristabilita la sequenza cronologica. Ma nelle ultime versioni si delinea e viene a compimento un ulteriore passaggio: la «cosa» non è più il segreto di uno dei personaggi (sia pur condiviso dall'altro), ma il loro legame segreto, la visione di una persona amata e lontana al momento della sua morte. È l'idea di *Gli amici degli amici*, che verrà esplicitata nel terzo incontro tra Davenne e Cécilia:

– Primo incontro alla sala d'aste. Davenne cerca l'anello della moglie, Cécilia riconosce Davenne ma non si palesa.

– Secondo incontro alla sala d'aste. Cécilia ha trovato l'anello e questa volta allude a un loro incontro di tanti anni prima: lui cerca di anticiparla raccontando vari particolari ma lei lo corregge su ogni punto. È la situazione della *Belva nella giungla* che prepara la rivelazione. Poi Davenne si distrae e la rivelazione è rimandata.

– Terzo incontro alla sala d'aste. Davenne racconta indignato a Cécilia quello che è successo al suo amico Mazet: distrutto al funerale della moglie (sequenza d'apertura del film) dopo pochi mesi si è già risposato. Davenne afferma «il diritto di non dimenticare», Cécilia, al contrario, la necessità dell'oblio.

*short novels*, New York, The New American Library, 1962 (*La belva nella giungla*, in *La panchina della desolazione e altri racconti*, trad. it. di Carlo Izzo, Milano, Bompiani, 1980, p. 149).

<sup>18</sup> Qualche esempio nelle *Prefazioni* (cit.) a *L'autore di Beltraffio* (p. 278), a *L'altare dei morti* (p. 301), a *Daisy Miller* (pp. 309, 322).

<sup>19</sup> Le Berre, *François Truffaut*, cit., p. 83.

<sup>20</sup> O, per meglio dire, si muove nel rispetto di quel «metodo scenico» esaltato ma non sempre applicato da James; in proposito cfr. Sandro Volpe, *Il tornio di Binet. Flaubert, James e il punto di vista*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 60.

- 5 – La stessa sera, in auto. Cécilia racconta infine a Davenne la loro esperienza comune: per lei la visione del padre, per lui quella della moglie. Due visioni a distanza, nel momento della loro morte.

Attingendo alle altre due novelle – suggerisce Francis Vanoye<sup>21</sup> – Gruault arricchisce le relazioni fra i due protagonisti, aggiunge situazioni dialogate e, ciò che più conta, rafforza la dissimmetria:

– Hanno un passato comune – come nella *Belva nella giungla* – ma ricordi diversi.

– Hanno un'esperienza luttuosa comune – come negli *Amici degli amici* – ma la elaborano diversamente.

Paradossale situazione dove il diritto e il bisogno di dimenticare vengono affermati e al tempo stesso ironicamente smentiti. Commenta in proposito Paola Malanga: «In effetti nella *Camera verde* solo chi sa dimenticare riesce a ricordare: Julien ha un ricordo completamente alterato – *sostitutivo* – delle circostanze dell'incontro con Cécilia, mentre la donna ne conserva una memoria puntuale: su entrambi pesa, inconsapevolmente, il legame mantenuto con le persone scomparse che li accompagnavano. In una specie di chiasmo narrativo a distanza, Truffaut *racconta* magistralmente l'effetto e l'assenza dell'elaborazione del lutto: Cécilia, che ammette le sostituzioni, conserva l'unicità dell'originale; Julien, che dice di averne orrore, ne attua di continuo»<sup>22</sup>.

## AMPLIFICAZIONE

Se si considera la *Camera verde* nella sua totalità si ha l'impressione di un grande cerchio (l'*Altare dei morti*) che ne contiene un altro (la *Belva nella giungla*) che ne contiene a sua volta un terzo (*Gli amici degli amici*). È un'immagine soddisfacente? Rende conto della totalità della trasposizione? No, per varie ragioni. La prima riguarda il finale. Tutta l'ultima parte dell'*Altare* è costruita intorno all'ossessione di Stransom: portare a termine la composizione, aggiungere l'ultimo cero, il suo. E tutto questo si ritrova ovviamente nel film, dove ritorna continuamente l'espressione «completare il disegno». Ma le

<sup>21</sup> Cfr. Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan, 1991 (*La sceneggiatura, forme, dispositivi, modelli*, trad. it. di Dario Buzolan, Torino, Lindau, 1998, p. 136).

<sup>22</sup> Paola Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, p. 438.



ultime parole di Davenne, prima che la musica di Maurice Jaubert arrivi ad avvolgere il volto di Natalie Baye e il suo gesto d'officiante, risuonano distintamente: 6

DAVENNE Cécilia... ciò che è successo... noi due... lo so... ciò che è successo... non è successo niente, niente...<sup>23</sup> 7

Un frammento brevissimo ma non per questo inessenziale, perché evoca in modo subliminale – e, ritengo, consapevolmente infedele – non tanto la lettera quanto il senso della conclusione della *Belva nella giungla*: come se May Bartram sopravvivesse a John Marcher e fosse testimone della sua presa di coscienza. In James lei vive con lui la sua «vigilia», la lunga attesa:

La compagna della sua vigilia aveva a un certo momento capito, gli aveva offerto la possibilità di eludere la sorte. [...] L'evasione sarebbe stata amare lei; allora, *allora* sì egli avrebbe vissuto<sup>24</sup>.

Il film di Truffaut introduce una storia d'amore – quella storia così implicita che solo James poteva e sapeva raccontare senza far sorridere il lettore – dentro la storia di un'ossessione di morte. La stessa Cécilia scrive infatti a Davenne:

Come lei so che non è facile vivere con i vivi, è più semplice con i morti; sono chiusi entro le mura trasparenti della nostra immaginazione. Ciò che non ha capito, e che mi decido a dirle, è che io l'amo, ma so che per essere amata da lei dovrei essere morta<sup>25</sup>.

Parole che evocano distintamente i pensieri di Stransom nell'*Altare dei morti*:

V'erano momenti in cui quasi si coglieva ad augurarsi che qualche suo amico morisse, sì da stabilire con lui in tal modo un legame più intimo di quello che, magari, li aveva uniti in vita<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Truffaut, *La Chambre verte*, cit., p. 49.

<sup>24</sup> James, *La belva nella giungla*, cit., p. 149.

<sup>25</sup> Truffaut, *La Chambre verte*, cit., p. 49.

<sup>26</sup> Henry James, *L'altare dei morti*, trad. it. di Maria Luisa Castellani Agosti, Roma, l'Unità TuttoTruffaut, 1997, p. 24.

E l'idea della storia d'amore sta tutta nel progetto iniziale, nelle parole indirizzate a Gruault:

gli incontri tra i due protagonisti: non parlano mai d'amore (salvo forse nell'atto quinto) eppure devono dare al pubblico l'impressione di guardare un film d'amore<sup>27</sup>.

Una piccola, grande amplificazione, dunque, rispetto al testo dell'*Altare*, che nasce da una contaminazione «letteraria». Diverso è il caso delle numerose amplificazioni più strettamente cinematografiche. Mi limito a ricordare il personaggio di Georges, il ragazzo sordomuto – con evidenti rimandi al *Ragazzo selvaggio* – su cui si sono soffermati, tra gli altri, Sara Cortellazzo e Dario Tomasi<sup>28</sup>; o la sequenza del manichino di cera, dallo stesso Truffaut ricondotta esplicitamente a *Estasi di un delitto* di Buñuel<sup>29</sup>; o il riferimento, nella sequenza iniziale, a *Ordet* di Dreyer (su cui ha scritto Antonio Costa)<sup>30</sup>. E, naturalmente, la grande sequenza del «pantheon», con i ritratti di scrittori – tra i quali spicca lo stesso James – o di uomini di cinema, dove troviamo, per ragioni più personali, Oscar Werner, il protagonista di *Jules et Jim* e di *Fahrenheit 451*<sup>31</sup>. Senza dubbio quella sequenza ha contribuito non poco all'affermazione di un punto di vista sulla *Chambre verte* che si riassume in quello che Antoine de Baecque mi diceva alcuni anni addietro: «Credo che effettivamente sia un film che dipenda più dalla vita di Truffaut che non da James»<sup>32</sup>. Lo stesso punto di vista, del resto, di Claude Chabrol: «Penso che la *Chambre verte* sia un bellissimo film, ma trovo che non sia per niente “jamesiano”»<sup>33</sup>. Certo, Truffaut – lo dice lui stesso – «dilata»:

<sup>27</sup> Truffaut, *Autoritratto*, cit., pp. 217-218.

<sup>28</sup> Cfr. Cortellazzo, Tomasi, *Letteratura e cinema*, cit., pp. 50-51; cfr. anche Costa, *La camera di Truffaut e i fantasmi di James*, cit., p. 183.

<sup>29</sup> Anne Gillain (a cura di), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Roma, Gre-mese, 1990, p. 239.

<sup>30</sup> Costa, *La camera di Truffaut e i fantasmi di James*, cit., p. 181.

<sup>31</sup> Si veda in proposito Sandro Volpe, *Il cinema e l'autobiografia: François Truffaut*, in Daniela Corona (a cura di), *Autobiografie e contesti culturali*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo», 31, 1999, pp. 230-232.

<sup>32</sup> Id., *Antoine de Baecque: ricordando François Truffaut* [1993], in *Controcampi*, Palermo, Guida, 1995, p. 95.

<sup>33</sup> Id., *Claude Chabrol: strategia dell'adattamento cinematografico* [1992], ivi, p. 70.



[5]



[6]



[7]

5-7. François Truffaut,  
*La camera verde*.

Con James, l'inconveniente è che le cose non sono mai dette chiaramente e in un film non ci possiamo permettere vaghezze e incertezze; dobbiamo mettere tutto in chiaro, precisare tutto e siamo anche obbligati a dilatare, facendo ricorso a ogni sorta di trovate, quelli che chiamo i momenti privilegiati<sup>34</sup>.

Mille invenzioni soprattutto perché Truffaut e Gruault rinunciano alla scorciatoia più ovvia, quella della voce fuori campo: nessun narratore, come avveniva invece nei due film tratti da Roché, nessuna voce «interiore», solo un partito preso «esterno» che è la grande scommessa del film<sup>35</sup>. Come nel dialogo alla redazione del «Globe», le cui ragioni profonde stanno tutte in un altro suggerimento a Gruault:

Non dimenticare che il nostro personaggio principale deve essere misterioso e carismatico e che per raggiungere questo risultato, non vi è nulla di meglio di un paio di scene in cui si parla di lui *in sua assenza*. Se l'eroe dice: «Ho un segreto», subito ci si chiede: «Ma chi si crede di essere quello lì?», mentre se altri due parlano di lui dicendo: «Quell'uomo nasconde un segreto», è una cosa che intriga, che cattura<sup>36</sup>.

## ASSENTI

Così, nella seconda delle numerose sequenze ambientate nella redazione del «Globe» veniamo a sapere che Julien Davenne è uno dei pochi sopravvissuti della sua generazione al conflitto – quella sanguinosa prima guerra mondiale in cui viene spostata l'azione raccontata da James – e che poco dopo il matrimonio (anche questo è un piccolo significativo slittamento rispetto al fidanzamento in James) ha perduto la moglie. E scopriamo inoltre che è «un virtuoso dei necrologi». Virtuosismo che verrà ben presto messo alla prova dalla morte di Paul Massigny. Se l'assenza di Davenne è soltanto temporanea e serve unicamente a far sì che altri possano parlare di lui, c'è un'altra ingombrante e permanente assenza nella *Camera verde* truffautiana,

<sup>34</sup> Truffaut, *Autoritratto*, cit., p. 217.

<sup>35</sup> Sulla regolazione dell'informazione narrativa nella *Chambre verte* cfr. Yannick Mouren, *François Truffaut, l'art du récit*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1997, pp. 108-109.

<sup>36</sup> Truffaut, *Autoritratto*, cit., p. 217.

quella di Paul Massigny, figura che ribadisce, con alcuni slittamenti, il personaggio jamesiano di Acton Hague, l'uomo che era stato l'amico più intimo di Stransom, fino al momento della loro rottura<sup>37</sup>, ovvero del torto subito da Stransom:

Per Acton Hague nessuna fiamma avrebbe potuto levarsi su un altare da lui voluto<sup>38</sup>.

Il vero segreto di Davenne non è evidentemente l'ossessione funeraria – presto nota a tutti – ma proprio il rapporto con Massigny. La morte dell'antagonista silenzioso, che in James precede l'incontro con la compagna di culto (come chiamarla altrimenti?), in Truffaut viene spostata in avanti per creare un'evoluzione nel personaggio di Cécilia, per osservarla prima e dopo il lutto. A parte la sequenza cronologica le circostanze dell'agnizione potrebbero sembrare a prima vista molto simili, perché in entrambi i casi tutto avviene nell'appartamento di lei. James segue Stransom, mentre avvertiamo la presenza silenziosa della sua compagna, fino a cogliere il suo stupore di fronte a un ritratto:

Un attimo dopo fissava esterrefatto l'immagine, con la sensazione di essersi lasciato sfuggire un suono dalle labbra. Poi si rese conto di volgere verso la sua compagna un volto divenuto pallido, esclamando in un sussulto: «Acton Hague!». Non minore fu la sorpresa di lei. «Lo conosceva?»<sup>39</sup>.

Davenne, invece, rimasto momentaneamente solo, coglie in rapida sequenza numerose foto di Massigny<sup>40</sup>. E, bruscamente, esce ed è ancora per le scale quando Cécilia dall'alto gli chiede:

<sup>37</sup> Cfr. Id., *La Chambre verte*, cit., p. 46: «È stato l'amico della mia adolescenza e di tutta la mia giovinezza, e poi mi ha tradito... Ha distrutto la fiducia che avevo nella vita... Mi ha insegnato il sospetto...».

<sup>38</sup> James, *L'altare dei morti*, cit., p. 24.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>40</sup> Una di queste foto, come ricordano Margareth Amatulli e Anna Bucarelli, *Truffaut uomo di lettere*, Urbino, Edizioni Quattroventi, 2004, p. 130, è incorniciata insieme a una lettera; e colgono a questo proposito un preciso riferimento jamesiano: «La sceneggiatura riprende un particolare del racconto di James *The Altar of the Dead*, nel quale si allude a un piccolo foglio incorniciato come una fotografia, per trasformarlo nella lettera appena intravista da Davenne in casa di Cécilia».

CÉCILIA Ma cosa c'è, va via?

DAVENNE [...] Non sarei dovuto venire qui, superando quella porta, ho rovinato tutto<sup>41</sup>.

Mentre la sorpresa di Stransom di fronte al ritratto è condivisa dal lettore, la scoperta dei rapporti tra Massigny e Cécilia è tale per Davenne ma non per lo spettatore che grazie a una panoramica rivelatrice ha già potuto scorgere il pianto di lei al suo funerale. Differenze prospettiche rilevanti nell'economia del racconto, certo, ma meno importanti di un piccolo segreto nascosto che solo grazie a un nome può tornare alla luce<sup>42</sup>.

## NOMI

Massigny! Massigny! – esclamava con intensa rabbia, – ti troverò sempre dunque!...

PROSPER MÉRIMÉE, *Il vaso etrusco*

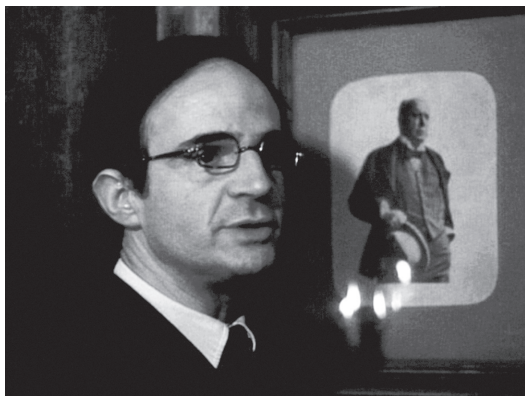
Nella sua autobiografia Jean Gruault è piuttosto elusivo – direi quasi reticente – sulla *Chambre verte*<sup>43</sup>. Della sua prima redazione della sceneggiatura si limita a dire: «Un lavoro un po' scolastico in cui mi ero sforzato di riempire la griglia rigorosa che mi aveva preparato François»<sup>44</sup>. La griglia, evidentemente, è quella della lettera del 21 luglio. Dei riferimenti alle tre novelle si è già detto. Ma siamo passati a lato di un passaggio apparentemente inessenziale – si trova

<sup>41</sup> Truffaut, *La Chambre verte*, cit., p. 46. Sulla «funzione rivelativa» della foto cfr. Tinazzi, *Truffaut. Il piacere della finzione*, cit., p. 51.

<sup>42</sup> Ho anticipato alcune delle osservazioni che seguiranno in una nota di un mio saggio su Truffaut: cfr. Sandro Volpe, *La forma intermedia*, Palermo, L'epos, 1996, p. 48; il testo è stato ripreso nel 1997, con il titolo *Truffaut legge Roché*, nella collana «TuttoTruffaut» di «l'Unità».

<sup>43</sup> Cfr. Gruault, *Ce que dit l'autre*, cit., pp. 243, 262, 275; l'ultimo capitolo s'intitola allusivamente *L'Hôtel des morts*, ma non contiene riferimenti importanti sul film, su cui esprime invece considerazioni molto interessanti in una conversazione con Aldo Tassone, *Nessuna nostalgia del passato. Intervista a Jean Gruault*, in *François Truffaut. Professione Cinema. Interviste inedite*, Milano, Editrice Il Castoro, 2006, p. 182: «ho più voglia di difendere *La chambre verte*, ad esempio [...]. Io non sono attaccato al passato e non ho nostalgia di nulla. Per Truffaut era lo stesso [...] era contento di invecchiare [...]. Era fuori del tempo, amava allo stesso modo le persone del diciassettesimo secolo e i contemporanei, aveva orrore delle cose alla moda. [...] *La chambre verte* non ebbe successo forse anche perché era contraria alla nostra civiltà da locale notturno: la gente non ama che si parli della morte...».

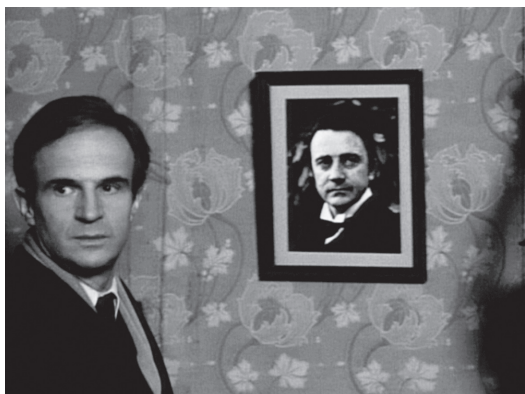
<sup>44</sup> Gruault, *Ce que dit l'autre*, cit., p. 243.



[8]



[9]



[10]

8-10. François Truffaut,  
*La camera verde*.



all'interno di una parentesi – della stessa lettera, in cui Truffaut dà un'indicazione sulla scelta dei nomi:

Approfitta delle liste di nomi stabilite da James nei suoi *Quaderni* per trovare dei nomi se non proprio francesi, almeno più neutri degli originali, troppo anglosassoni<sup>45</sup>.

Fra i tantissimi nomi presenti nei *Taccuini* jamesiani – anglosassoni in una maggioranza consistente ma non schiacciante – la scelta di Gruault cade su uno del quarto, alla data 4 marzo 1895: «Massigny»<sup>46</sup>. Fin qui, apparentemente, niente di strano. Ma, a ben pensarci, il nome *Massigny* ha qualcosa – letterariamente – di familiare: sì, è quello di un personaggio di un racconto giovanile di Mérimée, composto nel 1830 a ventisette anni, *Il vaso etrusco*<sup>47</sup>. Una coincidenza, probabilmente. O forse qualcosa di più, magari un ricordo involontario, da parte di James, di un testo letto in un passato non necessariamente prossimo. Ma proprio involontario? Una ventina d'anni prima aveva recensito le *Lettere a una sconosciuta* e le ultime novelle; e, come traduttore, appena diciottenne, nel 1861, si era visto rifiutare una versione di *Mateo Falcone*; e, successivamente, tornerà a Mérimée in un articolo del 1898<sup>48</sup>. L'influenza di Mérimée su James è stata oggetto di vari studi<sup>49</sup> e i titoli che ritornano sono sempre gli stessi, essenzialmente i paralleli tra *Doppio inganno* e *Madame*

<sup>45</sup> Truffaut, *Autoritratto*, cit., p. 217.

<sup>46</sup> Henry James, *The Notebooks of Henry James*, New York, Oxford University Press, 1947 (*Taccuini*, trad. it. di Ottavio Fatica, Roma-Napoli, Theoria, 1986, p. 256). Devo segnalare comunque un'ipotesi differente suggerita da Antoine de Baecque e Serge Toubiana in una nota della loro biografia a proposito della rilettura della *Recherche* proustiana fatta da Truffaut a metà degli anni settanta: «Il nome di Paul Massigny, il peggior nemico di Julien Davenne, fino alla morte, proviene da questa rilettura di Proust, come diversi elementi che costellano la sceneggiatura» (*François Truffaut. La biografia*, cit., p. 555). A Gianni Olla, *Marcel c'est moi. Sulle tracce di un fantasma: Truffaut e Proust*, in Ezio Alberione, Massimo Marchelli, Gianni Olla, Rosamaria Salvatore, *Cara pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Pisa, Edizioni di Cineforum-Edizioni Ets, 2005, pp. 63-65, si deve una descrizione puntuale e suggestiva del «proustianesimo sotterraneo» della *Camera verde*.

<sup>47</sup> Pubblicata nella «Revue de Paris» il 14 febbraio 1830, *Il vaso etrusco* è una novella con una forte componente autobiografica.

<sup>48</sup> Traggo questi riferimenti dal volume di Alberta Fabris, *Henry James e la Francia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969, pp. 84-85, 146-147.

<sup>49</sup> Cfr. Philip Grover, *Mérimée's Influence on Henry James*, in «Modern Language Review», 63, 1968, pp. 810-817; Jeanne Delbaère-Garant, *Henry James. The Vision of France*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, pp. 127-130; Michael Tilby, *Henry James and Mérimée: a Note of Caution*, in «Romance Notes», 21, 1980, pp. 165-168.



de Mauves e ancora tra *La Venere d'Ille* e *L'ultimo dei Valerii*. Ma dietro il nome, c'è qualcos'altro. Il *Vaso etrusco* è il racconto di una gelosia postuma che Auguste Saint-Clair, innamorato di Mathilde de Coursy, prova per un presunto (e defunto) amante di lei: Massigny, appunto. Il vaso è un regalo che Massigny le aveva fatto al ritorno da un viaggio e che, nella casa di campagna di Mathilde, tormenta il povero Saint-Clair:

vagamente sentiva che la sua felicità in questo mondo era distrutta per sempre ed egli non poteva incolparne che un morto e un vaso etrusco<sup>50</sup>.

Un morto, Massigny, tormenta il protagonista che finirà per morire in un «quasi suicidio», il duello in cui si espone, con evidente volontà di soccombere, al fuoco del suo avversario, l'amico Thémynes. Del *Vaso etrusco* qualcosa, impercettibilmente, passa all'*Altare dei morti*. Ma forse è più corretto dire che l'argomento di Mérimée – la gelosia nei confronti di un morto – si è scisso in James, nell'*Altare dei morti* e negli *Amici degli amici*. E ancora più singolare appare la coincidenza, perché si è ricomposto attraverso Gruault – e il cerchio si chiude – nel film di Truffaut. Davenne deve morire per sorpassare in curva Massigny, per eludere il problema posto da Cécilia e sostituirsi a lui nell'unico cero di lei, morire insomma – ironia jamesiana – per poter essere amato... Riassumendo allora: Truffaut suggerisce a Gruault una ricerca in James grazie alla quale viene alla luce una probabile reminiscenza di Mérimée. Si pongono allora due problemi. James ne era consapevole? Alla luce di quanto si è detto probabilmente sì. Ma ciò che sembra più inverosimile, malgrado la scelta di *quel* nome e la sua rilevante improbabilità statistica, è la consapevolezza da parte di Gruault del rapporto tra James e Mérimée<sup>51</sup>. E dunque Massigny, via via identificato con Autant-Lara<sup>52</sup>,

<sup>50</sup> Prosper Mérimée, *Il vaso etrusco*, in *Carmen e altri racconti*, traduzione di Sandro Penna, Torino, Einaudi, 1977, p. 83.

<sup>51</sup> Contrariamente a James, molto presente, Mérimée non sembra avere un posto di rilievo nella labirintica biblioteca di Gruault, stando alla testimonianza raccolta alcuni anni fa da Jean Breschand e Carole Le Berre: cfr. *Ce que lit l'autre. Entretien avec Jean Gruault*, in *Lector in cinéma*, «Vertigo», 17, 1998, pp. 103-110.

<sup>52</sup> Secondo Antoine de Baecque: cfr. Volpe, *Controcampi*, cit., p. 104.

con Godard<sup>53</sup>, magari ricondotto a Victor Hugo<sup>54</sup>, sembra riapparire in Mérimée con il suo «vaso etrusco», in una trama – la trama: una figura nel tappeto – ormai dimenticata. E per i più scettici c'è anche un'altra possibile allusione in una frase di Davenne non conservata nel montaggio finale:

DAVENNE [...] ammiro di più gli Etruschi: costruivano case di legno per viverci e città di pietra per i loro morti [...]<sup>55</sup>.

È uno strano percorso a ritroso quello che conduce a Mérimée. Un itinerario un po' fantasioso al quale – come direbbe Borges – «io stesso nego fede, ma che suole visitarmi la notte e nello stanco crepuscolo, con illusoria forza di assioma»<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> In questa direzione cfr. Anne Gillain, *François Truffaut. Le secret perdu*, Paris, Hatier, 1991, p. 273; e Cortellazzo, Tomasi, *Letteratura e cinema*, cit., pp. 55-57.

<sup>54</sup> Dallo stesso Truffaut: cfr. Gillain, *Tutte le interviste di François Truffaut*, cit., p. 241.

<sup>55</sup> Truffaut, *La Chambre verte*, cit., p. 22.

<sup>56</sup> Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960 (*Altre inquisizioni*, trad. it. di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 171).

RITORNO AL FUTURO: *LA DONNA DEL TENENTE*  
FRANCESE DA JOHN FOWLES A KAREL REISZ

La storia di un adattamento è spesso legata a complesse vicende produttive che provocano attese decennali e talvolta infruttuose. C'è però un caso veramente esemplare: *La donna del tenente francese*, il romanzo pubblicato da John Fowles nel 1969<sup>1</sup>, sceneggiato da Harold Pinter<sup>2</sup> e diretto da Karel Reisz nel 1980<sup>3</sup>. Alle difficoltà intrinseche della trasposizione se ne aggiungeva un'altra che lo stesso Fowles ha ricordato nella sua prefazione alla sceneggiatura pinteriana: «Come un funzionario di produzione ebbe a dirmi, egli non aveva alcun interesse ad acquistare una moderna storia d'amore vittoriana quando v'erano articoli genuini a centinaia – e dei più formidabili scrittori di narrativa inglesi – fuori diritti e ottenibili con niente»<sup>4</sup>. Malgrado la fama dello scrittore inglese – già approdato sul grande schermo con *Il collezionista* –, l'impresa non è certo delle più semplici. Le sue perplessità sui precedenti adattamenti lo portano inoltre a resistere su un'essenziale questione preliminare: riservarsi la scelta del regista. Preliminare e intimamente legata, per Fowles e per il suo agente Tom Maschler, a una precisa consapevolezza: «Convenimmo inoltre che non avremmo possibilmente avuto nulla a che fare col ridicolo

<sup>1</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, 1969 (*La donna del tenente francese*, trad. it. di Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1970).

<sup>2</sup> Harold Pinter, *The Screenplay of the French Lieutenant's Woman*, London, Cape, 1981 (*La donna del tenente francese*, trad. it. di Camillo Pennati, Torino, Einaudi, 2005).

<sup>3</sup> Le riprese iniziano nel maggio 1980, il film uscirà nel 1981.

<sup>4</sup> John Fowles, *Prefazione*, in Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., p. ix.

sistema in base al quale la sceneggiatura ultimata va in cerca di un regista, anzi che il contrario»<sup>5</sup>. E la scelta del regista, fin dall'inizio, è chiara: il romanzo, ancora in bozze, viene inviato nel 1969 a Karel Reisz, che ha da poco ultimato le riprese di *Isadora*. Una scelta senza tentennamenti, ma che incontrerà numerosi ostacoli – e, ovviamente, verranno prese in esame altre possibilità<sup>6</sup> – prima di rivelarsi quella giusta. Quasi dieci anni di oscillazioni e finalmente il felice epilogo: Reisz dà il suo assenso a condizione che sia Pinter a occuparsi della sceneggiatura: «Io e Tom», racconta Fowles, «si stette sulle spine per due settimane, mentre i due discutevano possibili soluzioni a tutti i problemi. Poi accadde il secondo miracolo: ci trovammo con lo scrittore e il regista che più volevamo»<sup>7</sup>.

#### UNA MODERNA STORIA D'AMORE VITTORIANA

La strana sensazione che ogni lettore non può non provare leggendo *La donna del tenente francese* è riconducibile al doppio registro del romanzo: una trama di ambientazione vittoriana continuamente interrotta da un narratore moderno. Un narratore particolarmente invadente, al punto da materializzarsi due volte<sup>8</sup> all'interno del testo. Un romanzo di notevole mole – più di 500 pagine distribuite in 61 capitoli – la cui trama principale è comunque relativamente semplice:

Charles Smithson, gentiluomo inglese e paleontologo dilettante, sta per sposare Ernestina Freeman, figlia di un ricco commerciante. Si sono conosciuti a Lyme Regis, nel Dorset, lui alla ricerca di fossili e lei in vacanza

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. vi.

<sup>6</sup> Cfr. Alberto Cattini, *Karel Reisz*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. 88-89: «All'attuazione del progetto sono tuttavia d'impedimento le traversie di *Isadora* e le amarezze del regista. Il romanzo passa allora per le mani di Mike Nichols, di Fred Zinnemann, di Robert Bolt e di numerosi altri. Anche gli anni fuggono via come il calendario di un film. I diritti finiscono a Saul Zaents, il produttore di *One flew Over the Cuckoo's Nest*: egli telefona a Reisz ottenendo l'impegno che ne discuta con David Mercer, ma per una "ragione qualunque" l'intesa svanisce. Nel '78 Fowles e il suo agente tornano a bussare alla porta del regista (Mercer è impegnato nella stesura di *Providence*, che sarebbe stato l'ultimo lavoro di questo geniale scrittore) e Reisz chiede di collaborare con Harold Pinter».

<sup>7</sup> Fowles, *Prefazione*, cit., p. vii.

<sup>8</sup> Capitoli 55 e 61. Cfr. Romana Rutelli, *The French Lieutenant's Woman: un esempio di «cinema nel cinema»*, in *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, Ets, 2004, p. 107.

nella villa della zia. Charles resta molto colpito da Sarah Woodruff, dama di compagnia di Mrs Poulteney, che ha l'abitudine di fissare il mare, dando corpo alle voci che circolano sul suo conto e le attribuiscono una passata relazione con un tenente francese. S'incontrano più volte nel bosco, vengono scoperti, lui si ripromette di non vederla più, ma si reca a un ultimo appuntamento: in una camera d'albergo, a Exeter, scopre di essere il primo uomo della sua vita. Rompe il fidanzamento con Ernestina: al suo ritorno, però, Sarah è scomparsa. La ritrova tre anni dopo, a Londra, in una cerchia di artisti in cui ha potuto coltivare la sua vocazione di pittrice. Non c'è un unico epilogo ma due finali: una drammatica riconciliazione, una definitiva emancipazione.

La semplicità dell'intreccio è però fortemente perturbata dalle frequenti rotture della cronologia – analessi e prolessi<sup>9</sup> – e dalle numerosissime digressioni, ora brevi notazioni, ora interi capitoli. Per quanto riguarda la sequenza temporale il flash-back assolve diversi compiti. Permette – come è ovvio rispetto a un inizio *in medias res* – di recuperare gli avvenimenti passati: l'incontro sul molo fra Charles ed Ernestina, già fidanzati, e la misteriosa Sarah (capitolo 2) precede immediatamente la presentazione dei due personaggi (Charles nel capitolo 3, Ernestina nel capitolo 4), mentre la scena del fidanzamento – la dichiarazione nel pergolato – viene ripresa molto più avanti (capitolo 11). La storia di Sarah, dopo la sua «apparizione» del secondo capitolo, viene esposta per grandi linee nel sesto capitolo dal vicario di Lyme a Mrs Poulteney – con la quale la stessa Sarah sarà piuttosto reticente (capitolo 9)<sup>10</sup> – e con molti più dettagli nella confessione a Charles (capitoli 20 e 21), un grande flash-back costruito però intorno a un'essenziale menzogna che sarà svelata molto più tardi, nell'albergo di Exeter (capitolo 47). Tutto il romanzo, del resto, dipende narrativamente da una falsa pista, annunciata dal titolo e sapientemente portata avanti quasi fino alla

<sup>9</sup> Fowles si abbandona molto spesso alle anticipazioni: «Oh, se avessero potuto leggere nel futuro! Ernestina infatti sopravvisse a tutta la sua generazione. Nata nel 1846, morì il giorno in cui Hitler invase la Polonia» (*La donna del tenente francese*, cit., pp. 35-36). E senza precludersi gustose divagazioni: «La trisnipote di Mary, che ha ventidue anni nel mese in cui sto scrivendo, assomiglia molto alla sua ava, e ha un viso noto in tutto il mondo, essendo una tra le più celebri attrici cinematografiche inglesi».

<sup>10</sup> Senza precludersi tuttavia una replica che solo retrospettivamente apparirà come un'allusione rivelatrice: «[Mrs Poulteney] "All'ignorante può sembrare che lei perseveri nel suo peccato." [Sarah] "Se conoscessero la mia storia non potrebbero pensarlo"» (*ibid.*, p. 75).

fine: Sarah *non* è la donna del tenente francese, non lo è certamente nel senso che tutti – e alcuni con più volgari accentuazioni – attribuiscono all'espressione. Ma questo prolungato equivoco è reso possibile da un'essenziale dissimmetria prospettica: il punto di vista di Charles è analizzato in ogni sua recondita sfumatura, mentre quello di Sarah è presentato al lettore con molta parsimonia. Coinvolgimento intermittente che definisce una certa coerenza testuale, evitando insomma che quell'omissione possa essere percepita come una parallissi<sup>11</sup>. Il narratore non nasconde le qualità intellettuali ed emotive del personaggio<sup>12</sup>, ma ne cela il più delle volte i pensieri, come accade per esempio nella locanda di Exeter:

E io non intendo indagare su ciò che passava per la sua mente mentre contemplava il fuoco, come non volli farlo quando nella notte silenziosa di Marlborough House i suoi occhi sgorgavano lacrime<sup>13</sup>.

I continui interventi del narratore creano una forte sensazione di discontinuità: il flusso narrativo principale viene spesso interrotto per dare informazioni sulle azioni contemporanee o immediatamente precedenti degli altri personaggi<sup>14</sup>, per colmare lacune recenti<sup>15</sup> o più lontane<sup>16</sup>. Accanto a queste intrusioni di forte valenza ritmica, si colloca una vasta gamma di altre possibilità, dal commento lapidario<sup>17</sup> alle lunghe digressioni «teoriche»<sup>18</sup> o alle riflessioni storiche<sup>19</sup>. Una presenza ingombrante, in ogni caso, una seconda ottica contemporanea, il problema principale che il romanzo di Fowles pone sul

<sup>11</sup> Nell'accezione genettiana la parallissi è l'omissione di un'informazione che il testo deve «logicamente» fornire al lettore.

<sup>12</sup> «Si potrebbe anche dire, soltanto avanti di un secolo, che era nata con un cervello elettronico in cuore» (*ibid.*, p. 63).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>14</sup> Si pensi per esempio al capitolo 32 che sospende la scena del fienile – Charles e Sarah «sorpresi» da Sam e Mary – per raccontare la notte di Ernestina.

<sup>15</sup> Il racconto della notte in casa della prostituta (capitoli 39 e 40) viene completato con il flash-back del capitolo 41.

<sup>16</sup> La visita di Charles allo zio Robert, a Winsyatt, preparata dai capitoli 22 e 23, viene riferita nei suoi effetti nel capitolo 24, poi passa in secondo piano ed è raccontata più in dettaglio solo nel capitolo 26.

<sup>17</sup> «Charles lo ignorava, ma in quei brevi secondi [...] si era perduta l'intera epoca vittoriana» (*ibid.*, p. 84).

<sup>18</sup> Si pensi alle riflessioni sulla narrazione (capitoli 13, 45, 55, 61).

<sup>19</sup> Capitoli 28 e 35.

versante dell'adattamento: «Nessuno dei registi che vi ci lavorarono vollero mai eludere quel dilemma “diacronico”, sebbene venissero fuori con molte svariate soluzioni»<sup>20</sup>. Tra queste «la creazione di un personaggio che fosse tacitamente l'autore e che inoltre avesse parte nella storia vittoriana», un espediente già utilizzato da altri – da Ophüls in particolare – e non particolarmente gradito da Fowles, un ruolo nel quale avrebbe accettato forse il solo Peter Ustinov. La risposta andava evidentemente cercata altrove.

#### UNA SCELTA PARADOSSALE

Nel descrivere le doti di «adattatore» di Harold Pinter – dopo averne riconosciuto, ovviamente, le qualità di commediografo – John Fowles mette l'accento su un tratto essenziale: «il suo dono veramente notevole di saper ridurre il lungo e il complesso senza distorsione»<sup>21</sup>. Alla fine degli anni settanta Pinter ha già scritto numerose trasposizioni: *The Servant*, *The Pumpkin Eater*, *The Quiller Memorandum*, *The Accident*, *The Go-Between* e soprattutto *The Last Tycoon*. Ma per molti versi il suo talento è ancora più visibile nella sceneggiatura – il film per molteplici ragioni non verrà mai realizzato – della *Recherche* proustiana elaborata per Losey<sup>22</sup> fra il 1972 e il 1973, quello che lui stesso definirà «il miglior anno di lavoro» della sua vita. Il giudizio di Fowles non è probabilmente legato al *Proust*, ma si applica perfettamente, come vedremo, alla «riduzione» della *Donna del tenente francese*. La ragione per cui è interessante riferirsi a quella sceneggiatura è comunque un'altra: perché in quel caso Pinter opta per una temporalità molto perturbata, piuttosto distante dalla linearità delle altre sceneggiature proustiane. E non è forse un caso che una delle sue commedie più famose, di poco posteriore,

<sup>20</sup> Fowles, *Prefazione*, cit., p. ix.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. x.

<sup>22</sup> Cfr. Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, *Harold Pinter. Scena e potere*, Milano, Garzanti, 2005, p. 96: «È un compito in cui, qualche anno prima, si erano impegnati anche Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico. Ma a differenza dei due italiani, che non avevano tradito l'opulenza verbale di Proust, Pinter prosciuga al massimo il mosaico delle intermittenze e delle rivelazioni del cuore. Fino a farne un album di schegge mnemoniche, dove i frammenti d'immagini, assieme alle sensazioni coloristiche e olfattive, compongono un *testo* di 455 brevi o brevissime scene».

sia *Betrayal* (*Tradimenti*, 1978), che propone una storia di adulterio a ritroso, dall'epilogo all'inizio. Ci si poteva dunque aspettare una scelta analoga nei confronti di Fowles: e invece no, la sceneggiatura sarà molto più cronologica del romanzo. Pur avendo dimostrato in precedenza una forte propensione per le soluzioni non lineari, Pinter sceglie in questo caso una soluzione equilibrata, non sovraccaricando ulteriormente sul piano temporale il testo, su cui innesterà infatti – come vedremo tra poco – una nuova dimensione.

Fin dall'inizio l'impresa si rivela molto ardua: «È stata dura, durissima. È un libro notevole, ma la trasposizione cinematografica pone problemi piuttosto rilevanti. Si presenta come un romanzo vittoriano, ma non lo è. È un romanzo moderno, e l'autore chiarisce molto bene che sta scrivendo qui e ora. È un tratto che va mantenuto»<sup>23</sup>. La soluzione al problema posto dal testo – la voce di un narratore moderno piuttosto invadente – scaturisce da un approccio lontano da ogni mimetismo: nessuna voce fuori campo, ma l'introduzione di una seconda storia – una storia al presente che si affianca alla storia al passato – che incornicia e commenta la prima<sup>24</sup>.

Una soluzione che Fowles accoglie con parole di ammirazione: «È mia convinzione oggi, retrospettivamente, che la sola risposta traducibile era quella trovata da Harold e da Karel. In precedenza la possibilità di scorgerne l'esistenza ci fu impedita dal problema più immediato di comprimere un libro già denso e probabilmente eccessivo nella trama in due ore di proiezione. L'idea di aggiungervi un'intera nuova dimensione e correlazione non ci sarebbe mai venuta in mente; e cosa del tutto normale, nel caso di quasi tutti noi con l'eccezione di Harold Pinter»<sup>25</sup>. Una scelta audace e paradossale: affiancare alla storia di Charles e Sarah – ambientata fra il 1867 e il 1870 – la storia di Mike e Anna – ambientata nel 1980 –, due attori che interpretano un film tratto appunto dalla *Donna del tenente francese*. L'elemento metanarrativo, già fortemente presente nel romanzo, viene ulteriormente potenziato<sup>26</sup>: lo sguardo unidirezionale del narratore sui suoi

<sup>23</sup> Intervista con Mel Gussow, *Harold Pinter: I Started With Two People in a Pub*, in «New York Times Magazine», 30 dicembre 1979 (Mel Gussow, *Conversazioni con Pinter*, trad. it. di Elena De Angeli, Milano, Ubulibri, 1995, p. 46).

<sup>24</sup> Cfr. Rutelli, *The French Lieutenant's Woman*, cit., p. 107.

<sup>25</sup> Fowles, *Prefazione*, cit., p. x.

<sup>26</sup> Come sottolinea Romana Rutelli, *The French Lieutenant's Woman*, cit., p. 110, nel corso della sua attenta analisi.



personaggi diviene nel film riflesso reciproco delle due trame e in questo rispecchiarsi prevale la direzionalità inversa. Nella costruzione della seconda trama Pinter non attinge particolarmente alla voce del narratore: l'esempio più vistoso è quello in cui Mike e Anna (sequenza 49) commentano un libro sulla prostituzione a Londra nel 1857, esplicitando il senso di una successiva battuta di Sarah sul suo inevitabile destino londinese (sequenza 92)<sup>27</sup>. La sceneggiatura opera tuttavia un'inversione rispetto al romanzo, dove le parole di Sarah (capitolo 18)<sup>28</sup> precedevano la lunga digressione (capitolo 35) sulla prostituzione in epoca vittoriana. È molto più significativo, invece, che il riferimento più illuminante non abbia dato luogo a citazioni ma sia stato assimilato nella struttura stessa della sceneggiatura:

In una cupa intuizione, come un nero lampo, [Charles] vide che nella vita tutto era parallelo: che l'evoluzione non era verticale, come un'ascesa verso la perfezione, ma orizzontale. Il tempo era il grande inganno; l'esistenza non aveva storia, era sempre al presente, sempre questo trovarsi intrappolato nella stessa diabolica macchina<sup>29</sup>.

La storia di Mike e Anna – pur lontana dalle implicazioni vittoriane – ripropone per molti aspetti quella di Charles e Sarah, ma la relazione tra le due storie si rivela complessa nella sua dinamica: la storia moderna si presenta all'inizio come un commento dell'altra, poi si dilata perdendo al tempo stesso autonomia. Il passato invade il presente<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., pp. 24, 45: «Se andassi a Londra so che cosa diverrei. Diverrei quel che già taluni mi chiamano a Lyme».

<sup>28</sup> Cfr. Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., p. 158.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>30</sup> Riassumo la convincente analisi di G. Elisa Bussi («*The French Lieutenant's Woman*»: dal romanzo, alla sceneggiatura, al film, in *Letteratura e cinema: la trasposizione*, Atti del convegno su letteratura e cinema [Forlì, dicembre 1995-Bologna, 1996], a cura di G. Elisa Bussi, Laura Salmon Kovarski, Bologna, Clueb, 1996, p. 74) che esamina in dettaglio anche gli interventi del regista sulla sceneggiatura: «Nel film vi sono dodici "intrusioni" della storia moderna dentro alla storia Vittoriana, anzi, quattordici se consideriamo anche il prologo e l'epilogo, ovvero la sequenza relativa all'inizio delle riprese e quella finale del *party* in cui gli attori festeggiano la conclusione del film. Nella sceneggiatura di Pinter, che il regista ha notevolmente semplificato, le intrusioni erano anche più numerose, e più accentuato il senso di quel graduale dilagare emotivo del passato entro il presente».

## DONI

Saper ridurre il lungo e il complesso senza distorsione: Fowles, lo abbiamo visto, insiste su questo tratto essenziale del Pinter «adattatore». Un dono naturale dello sceneggiatore e, in un altro senso, un dono gradito al romanziere. È interessante osservare da vicino i tagli più importanti operati rispetto al romanzo. Innanzitutto i personaggi, partendo da due figure femminili: Mrs Talbot e Mrs Freeman. Nel romanzo il personaggio di Mrs Talbot – presso la quale Sarah ha lavorato come governante e dove è stato ospitato Varguennes, il tenente francese – costituisce un'alternativa reale (accanto alla potenziale alternativa offerta da Mrs Tranter) alla scelta più masochista di lavorare in un contesto bigotto e oppressivo come quello di Mrs Poulteney. La moglie del capitano Talbot viene descritta dal vicario di Lyme come «una dama piuttosto eccentrica»: fornirà un'interminabile lettera di referenze a Sarah, non facendo nemmeno menzione dell'episodio del tenente. Una donna di buoni sentimenti e tutt'altro che moralista, coetanea di Sarah, madre di due bambini: un matrimonio riuscito, una casa felice, amata e al tempo stesso invidiata. Nella sceneggiatura pinteriana il personaggio scompare – viene appena evocata nel corso della lunga confessione di Sarah a Charles – in parte sostituito, in una delle sequenze iniziali, dalla signorina Duff, appena defunta: una radicalizzazione del conflitto tra Sarah e il suo ambiente – del resto l'invidia provata per Mrs Talbot si trasferirà su Ernestina, mentre altri tratti del personaggio transiteranno su Mrs Tranter – e una semplificazione del flash-back, totalmente verbale e senza alcuna visualizzazione del suo contenuto. Meno rilevante la scelta di fare di Mr Freeman un vedovo: la madre di Ernestina, Emily, viene citata poche volte nel romanzo (capitoli 11, 37 e 52), restando sostanzialmente fuori campo. L'intervento più corposo riguarda invece una figura maschile: lo zio di Charles – Robert, più spesso evocato con il suo diminutivo Bob –, sul quale si fondano le speranze di una cospicua eredità che in un certo qual modo renderebbe economicamente meno sbilanciata l'unione con Ernestina e che vengono meno con il suo tardivo matrimonio. La sua presenza è molto rilevante nel romanzo, soprattutto nei capitoli (22, 23, 24 e 26) che seguono la confessione di Sarah nel bosco: eliminando lo zio Bob vengono meno tutte le implicazioni sulla caduta economica di Charles, la seconda conversazione con Mr Freeman, le implicazioni

«darwiniane»<sup>31</sup> della futura vita di Charles. Acquista maggiore visibilità il personaggio di Montague: nel viaggio londinese Pinter inserisce una partita di real tennis – ricca di echi intertestuali<sup>32</sup> – con il suo avvocato, mantiene la serata al club<sup>33</sup> ma la chiude bruscamente<sup>34</sup> senza attingere alla sequenza del bordello e, soprattutto, eliminando provvisoriamente la sequenza della prostituta, spostata molto in avanti<sup>35</sup> e, come vedremo, poi soppressa nel film.

Ricapitoliamo la sequenza degli avvenimenti – nel romanzo e nella sceneggiatura – a partire dal bacio nel fienile fino al loro successivo incontro a Exeter:

Fowles:

- Charles offre del denaro a Sarah, le consiglia di recarsi a Exeter, le promette tramite Mrs Tranter ulteriore aiuto economico (cap. 33).
- Charles va da Ernestina e le annuncia la sua immediata partenza per Londra – legata alle conseguenze economiche del matrimonio dello zio – per informare Mr Freeman e per parlare con il suo avvocato Montague (cap. 34).
- Osservazioni sui costumi sessuali dell’Inghilterra vittoriana (cap. 35).
- Sarah all’Endicott’s Family Hotel (cap. 36).
- Secondo colloquio di Charles con Mr Freeman (cap. 37) e sue ulteriori riflessioni (cap. 38).

<sup>31</sup> Cfr. Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., pp. 321-322.

<sup>32</sup> A squash giocano – fino a un certo momento – Robert e Jerry in *Betrayal*, e nella successiva versione cinematografica di David Jones il ruolo di Jerry sarà interpretato proprio da Jeremy Irons.

<sup>33</sup> Qui Pinter tralascia possibili dialoghi già presenti nel romanzo e drammatizza invece uno spunto tratto da un breve sommario – «Tra queste chiacchiere trascorsero due ore – e altre due bottiglie di champagne e un’altra tazza di punch e varie briciole e rognoni [...] che bisognò innaffiare abbondantemente di chiacchietto, il quale a sua volta dovette essere epurato con una caraffa o due di porto» – attraverso un dialogo ad alto tasso alcolico: «SIR TOM Bravo! Il porto è essenziale per mandar giù il chiacchietto. NAR Così come il chiacchietto era essenziale per mandar giù il punch. SIR TOM Così come il punch era essenziale per risciacquare lo champagne» (seq. 155).

<sup>34</sup> Una scelta che non stupisce se si ripensa alla «teoria dello squash» che lo stesso Pinter aveva da poco affidato a uno dei suoi personaggi maschili in *Betrayal*: «Voglio dire, una partita a squash non è semplicemente una partita a squash, è qualcosa di più. Vedi, prima viene la partita. E poi viene la doccia. E poi viene la birra. E poi viene la colazione. Dopotutto hai giocato, hai sudato, ti sei battuto. Ciò che agogni è la birra e la colazione. Non vuoi essere invitato a colazione da una donna. Per essere franchi, non vuoi donne nel raggio di un miglio. Non le vuoi in nessun posto: né in campo, né sotto la doccia, né al pub, né al ristorante. Vedi, a colazione vuoi parlare di squash o di cricket, o di libri, o magari di donne, col tuo amico e poterti scaldare sull’argomento senza timore di essere interrotto, sul più bello, da domande fuori luogo. Questo è lo squash».

<sup>35</sup> Cfr. Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., pp. 209-212.

- Serata al club. Il bordello. Rimasto solo Charles prende una carrozza. Dalla prostituta dai capelli rossi (capp. 39-40).
- Risveglio di Charles. Ricordi della sera precedente (cap. 41).
- Lettera di Grogan. Biglietto di Sarah con l'indirizzo di Exeter. Implicito ricatto di Sam (cap. 42).
- Ipotesi di conclusione tradizionale (capp. 43-44).
- Charles si ferma a Exeter (cap. 45) e si reca da Sarah all'Endicott's Family Hotel (capp. 46-47).

Pinter:

- Charles offre del denaro a Sarah, le consiglia di recarsi a Exeter, le promette tramite il suo avvocato Montague ulteriore aiuto economico (seq. 142).
- Charles va da Ernestina e le annuncia la sua immediata partenza per Londra per parlare con il suo avvocato Montague (seq. 146).
- Charles e Montague giocano a real tennis (seq. 149). Annuncia a Montague che sarà contattato da «una certa signorina Woodruff»; gli chiede di darle cinquanta sterline per liberarsene definitivamente (seq. 150).
- Sarah all'Endicott's Family Hotel (seq. 151).
- Serata al club (seq. 154-155).
- Biglietto di Sarah – recapitato da un messaggero da parte di Montague e letto di nascosto da Sam – con l'indirizzo «Endicott's Family Hotel» (seq. 156-160). Implicito ricatto di Sam (seq. 164).
- Charles si ferma a Exeter e si reca da Sarah all'Endicott's Family Hotel (seq. 166-175).

Nella sceneggiatura il viaggio londinese è certamente meno motivato: più legato allo svago (tennis e club), sembra portare a una definitiva «liquidazione» di Sarah. Il coinvolgimento di Montague – rispetto alla zia di Ernestina – mira a una totale archiviazione. Charles scarica la sua tensione nel tennis: nel romanzo si lasciava condurre dagli amici al bordello e finiva poi per seguire la prostituta dai capelli rossi<sup>36</sup>. E decideva «dopo la notte della ribellione, di portare a buon fine il matrimonio con Ernestina»<sup>37</sup>. L'incontro con la prostituta «dal nome inopportuno» contribuisce però a sovvertire i buoni propositi: «forse Sarah la prostituta aveva ricordato a Charles l'eccezionalità

<sup>36</sup> Qualche anno dopo la stesura della sceneggiatura e l'uscita del film, nel 1985, è uscito l'esilarante *Sex as a sublimation for tennis* di Theodor Saretsky (*Il sesso come sublimazione del tennis*, trad. it. di Mario Trinchero, Milano, Mondadori, 1988), un perfetto *livre de chevet* per alcuni personaggi pinteriani.

<sup>37</sup> Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., p. 368.

di Sarah la proscritta»<sup>38</sup>. Pinter colloca la scena molto più tardi, nel corso delle peregrinazioni londinesi alla ricerca di Sarah, scomparsa senza lasciar traccia. Ma cambia totalmente la connotazione: non più pulsione fisiologica<sup>39</sup>, solo la triste deriva di un amante abbandonato e ossessionato dal ricordo. In questo senso acquista un forte risalto l'altro merito che Fowles attribuisce a Pinter: «Il più grande dono che uno sceneggiatore possa fare a un regista non è tanto una versione “fedele” al libro quanto una versione fedele alle diversissime capacità di produzione (e di rapporto col pubblico) del cinema. E in primo luogo la costante *visualizzazione* dei pensieri di Charles: il volto di Sarah, fin dal primo incontro, non cesserà di ossessionarlo»<sup>40</sup>. La suggestione – è giusto ricordarlo – partiva proprio dal romanzo:

Non poté fare a meno di ammettere che ricoverarla in un istituto, sia pure illuminato, sarebbe stato un tradimento. Ho detto ricoverar*la*, ma il pronome è una delle maschere più spaventose che l'uomo abbia mai inventato: ciò che si presentava alla mente di Charles non era un pronome, ma occhi, sguardi, la linea dei capelli sopra la tempia, un passo leggero, un viso addormentato<sup>41</sup>.

E Reisz la raccoglierà – e poi amplificherà – fin dalla sequenza del Cobb: lo zoom sul suo volto, percepito per un lunghissimo istante, 11  
prima che lei torni a fissare il mare.

#### LA FILIGRANA DI UNA METAFORA

Una sceneggiatura, anche la più bella, è pur sempre uno stadio intermedio: propone, nei confronti del romanzo, quella che Fowles definisce – con appropriata immagine – «la filigrana d'una brillante

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.*, p. 337: «Poi gli apparve bruscamente davanti agli occhi il viso di Sarah, quel viso con gli occhi chiusi proteso verso il suo, quel bacio... tanto rumore per nulla. E capì qual era la vera causa di tutti i suoi guai: aveva bisogno di una donna, aveva bisogno di un rapporto sessuale».

<sup>40</sup> Cfr. *ibid.*, p. 387: «Comprese improvvisamente perché il viso di lei l'ossessionava, perché aveva sentito un terribile bisogno di rivederla: per possederla, per dissolversi in lei, per bruciare e bruciare e bruciare sino a ridursi in cenere su quel corpo e in quegli occhi».

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 369.

sua metafora». Dove finisce il lavoro di Pinter inizia quello di Reisz, e rispetto alla versione finale della sceneggiatura alcuni cambiamenti sono inevitabili: come ricorda lo stesso Pinter, «un certo numero di scene è stato soppresso, e nel corso della produzione sono stati apportati alcuni mutamenti di struttura»<sup>42</sup>. Abbiamo già accennato alla soppressione della sequenza della prostituta – comprensibile nell'equilibrio generale del film – e incontreremo altri esempi: va segnalata una riduzione delle sequenze «al presente» – riducendo l'eccessiva frammentazione della sceneggiatura pinteriana –, alcuni spostamenti (la sequenza 99, con Mike e Anna sulla spiaggia, non interrompe la confessione di Sarah ma si colloca immediatamente dopo) e qualche sapiente *insert* del volto di Sarah. Ma un intervento preliminare ha richiamato l'attenzione dei critici e dello stesso Fowles, che ha approvato calorosamente la scelta di un'attrice americana nel ruolo principale: «Il mio gradimento per quella possibilità risale a molto prima della nostra buona sorte nell'attrarre Meryl Streep a questa parte, e per l'identico motivo già citato: il salto metaforico implicito nell'affidare siffattamente la parte a Meryl Streep. Inoltre la cosa ha, in questo particolare caso, una sua giustizia storica, poiché la principale libertà cercata dall'eroina, nella mia mente è più associata all'America dell'Ottocento che non all'Inghilterra vittoriana. Che è ciò a cui ho alluso nel romanzo stesso»<sup>43</sup>. Tutto il viaggio americano di Charles (cap. 59) ne è la conferma, e non manca un'esplicita ammissione:

Inoltre, in tanti di questi visi americani, scorgeva un'ombra di Sarah, qualcosa della sua forza provocatrice, della sua franchezza. In un certo senso ravvivarono l'immagine che si era fatto di lei: era una donna eccezionale che qui si sarebbe trovata a casa propria<sup>44</sup>.

La versione originale del film<sup>45</sup> rende giustizia al doppio registro linguistico della protagonista che alterna, nei suoi due ruoli, l'accento americano con l'accento del Dorset<sup>46</sup>. Meno evidente – ma comun-

<sup>42</sup> Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., p. xiv.

<sup>43</sup> Fowles, *Prefazione*, cit., p. xi.

<sup>44</sup> Id., *La donna del tenente francese*, cit., p. 479.

<sup>45</sup> Meritoriamente trasmessa, con sottotitoli, da RaiTre.

<sup>46</sup> Cfr. Cattini, *Karel Reisz*, cit., p. 89.

que percepibile nella versione originale – e certamente meno sottolineata dalla critica un'altra folgorante, arguta, soluzione di casting. Se la trama al passato non dà un volto al tenente Varguennes, la storia attuale propone invece un avversario in carne e ossa per Mike: evocato nelle prime sequenze<sup>47</sup> e poi presenza discreta nell'ultima parte del film, David, il compagno<sup>48</sup> di Anna. E se Sarah non era in fin dei conti *la donna del tenente francese*, Anna è veramente legata a un francese: nel ruolo di David l'attore Gérard Falconetti<sup>49</sup> non allude esplicitamente alle sue origini ma il suo accento le rende palesi. Entrambi i *testi* – romanzo e film – sono perfetti esempi di quel desiderio triangolare, mimetico, descritto da René Girard<sup>50</sup>: incapace di desiderare autonomamente, il soggetto si rivolge verso un oggetto del desiderio designato da un terzo, da un mediatore più o meno distante<sup>51</sup>.

#### LA PROVA DEL NOVE

Nel romanzo di Fowles vengono descritti complessivamente nove incontri tra Charles e Sarah<sup>52</sup>: la quantità e la dinamica di questi incontri subisce alcuni importanti interventi nella sceneggiatura pinteriana e un'intelligente rifinitura nel film di Reisz. Operazioni appena percepibili alla lettura e alla visione, sono però testimonianze precise di un metodo e meritano di essere considerate con attenzione.

Ecco dunque i nove incontri nella cronologia romanzesca:

<sup>47</sup> Da Anna in dormiveglia (cfr. Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., p. 47, seq. 95).

<sup>48</sup> Compagno o marito? Niente più che una curiosità, ovviamente, ma resta un margine di ambiguità: Mike, rivolgendosi ad Anna, dice «il tuo amico» (seq. 165, soppressa nel film), David dice invece «mia moglie», ma solo nel film, non nella sceneggiatura. Cfr. in proposito la puntuale nota di Rutelli, *The French Lieutenant's Woman*, cit., p. 115.

<sup>49</sup> Il suo volto non è particolarmente noto al pubblico italiano, ma il suo cognome è un illustre frammento di storia del cinema: è il nipote di Renée Falconetti, la Giovanna d'Arco di Dreyer.

<sup>50</sup> Cfr. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961 (*Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. Leonardo Verdi Vighetti, Milano, Bompiani, 1981).

<sup>51</sup> Cfr. Michel Sineux, *Le désir triangulaire (la maîtresse du lieutenant français)*, in «Positif», 252, marzo 1982, pp. 13-16.

<sup>52</sup> Romana Rutelli, *Quell'oscura innocenza della seduzione*, Napoli, Liguori, 1995, ne enumera dieci, considerando separatamente le due fasi (capitoli 10 e 12) del primo incontro nel bosco, intervallate dalla sosta alla cascina.

1. Capitolo 2 (13-16): sul Cobb
2. Capitoli 10 (82-84) e 12 (99-100): nel bosco e sulla via del ritorno
3. Capitolo 14 (115-120): da Mrs Poulteney
4. Capitolo 16 (132-141): nel bosco
5. Capitolo 18 (154-165): nel bosco
6. Capitoli 20-21 (184-211): nel bosco
7. Capitoli 31 (276-281) e 33 (286-291): nel bosco
8. Capitoli 46-47 (385-397): Exeter
9. Capitoli 60 (489-508) e 61 (511-513): Londra

Ben cinque di questi incontri avvengono dunque nel bosco. La loro individuazione – grazie anche ad alcuni precisi riferimenti temporali esplicitati dal testo – è relativamente agevole. Ed è interessante notare come le rivelazioni di Sarah – la cui storia era già stata in parte raccontata dal vicario a Mrs Poulteney nel capitolo 6 – siano distillate con molta parsimonia:

– Capitoli 10 e 12. Uno sguardo in cui si perde «l'intera epoca vittoriana», poi il lungo flash-back della dichiarazione a Ernestina, la sosta alla cascina – significativamente suggellata dalle parole del contadino che la definisce «la puttana del tenente francese» –, una presentazione; ma si potrebbe anche dire che il primo incontro «incornicia» la dichiarazione di Charles a Ernestina (capitolo 11), la relega a semplice interruzione.

– Capitolo 16. Cinque giorni dopo la visita da Mrs Poulteney. Charles le dice che Mrs Tranter vorrebbe occuparsi di lei. Sono interrotti dai bracconieri. Lui la provoca sul «gentiluomo francese», lei replica che «è sposato».

– Capitolo 18. Due giorni dopo, nel bosco, è lei a cercarlo, a parlargli della sua condizione e a chiedergli un altro incontro per raccontargli quello che è successo diciotto mesi prima.

– Capitoli 20-21. La lunga confessione di Sarah. Il suo sorriso – dopo aver osservato da lontano Sam e Mary – «rivelazione di uno stato d'animo, confessione di una tristezza non totale». Charles: «Non dobbiamo più vederci da soli».

– Capitoli 31 e 33. Nel fienile: un'ulteriore piccola confessione – ammette di essersi fatta scoprire – e il bacio, doppiamente interrotto: nella storia dal sopraggiungere di Sam e Mary, nel racconto da un intero capitolo.



Questa è invece la cronologia pinteriana:

1. Seq. 37-39: Cobb
2. Seq. 55-65 + 72 + 79-81: bosco
3. Seq. 82-88 + 89: casa Tranter
4. Seq. 92-94: camposanto
5. Seq. 98 + 101 + 103-109: bosco
6. Seq. 133-142: bosco
7. Seq. 167-175: Exeter
8. Seq. 224-234: Windermere

La riduzione degli incontri non è, a prima vista, così drastica: otto invece di nove, in pratica solo uno in meno. Ma soltanto tre su cinque si svolgono nel bosco, due sono «fusi» in uno grazie a un'inversione cronologica – gli avvenimenti proposti dal capitolo 16 precedono quelli del capitolo 14 – che in un certo qual modo prepara l'ulteriore inversione nell'ambientazione della scena di gruppo: non saranno i Tranter e Charles a recarsi in visita da Mrs Poulteney, ma lei e la sua segretaria a spostarsi nell'abitazione di Mrs Tranter. Perché invertire i luoghi? Nel romanzo, in casa di Mrs Poulteney, Sarah accenna addirittura ad andar via, poi resta, e ci sarà soltanto un'intesa di sguardi con Charles. Nella sceneggiatura, al contrario, la visita rende più plausibile la premeditazione di un suo atto ben più audace: il biglietto consegnato a Charles di nascosto che «isola» i due personaggi nel gruppo e prelude alla sequenza del cimitero. Spostando dunque la terza sequenza del bosco nel cimitero Pinter corregge un'evidente debolezza del romanzo: nel capitolo 18, infatti, lei lo cerca, lo trova e gli propone un appuntamento successivo – gli chiede «un'ora del suo tempo» – quando niente impedisce una confessione immediata. Molto più evidente l'aspetto interlocutorio – e la necessità di un altro incontro – nel film, vista la precarietà della situazione. Rispetto al secondo grande segmento della cronologia pinteriana – macrosequenza 55-81 – Reisz apporta alcune modifiche che rendono più fluida la progressione degli avvenimenti:

Pinter:	Reisz:
55-65. Charles e Sarah	Inserisce breve sequenza con Sam e il mazzo di fiori (soppressa)
66. Anna	
67. Cascina	
68. Sam e Mary	
69. Cascina	
70. Mary ed Ernestina	
71. Biglietto di Charles	
72. Charles e Sarah	
73. Mike e Anna nella roulotte	(soppressa)
74. Charles e Sarah (= 72, ridono)	(soppressa)
75. Mrs Poulteney e Sarah	(spostata dopo la 81)
76. Sam e Mary	(soppressa)
77. Charles ed Ernestina	(soppressa)
78. Mike e Anna provano una scena	
79. Sarah è scivolata	
80. Voci di uomini	
81. Charles e Sarah	

I numerosi tagli rendono più agevole la comprensione – altrimenti solo suggerita dai costumi – della continuità temporale. Si tratta della prima delle tre sequenze nel bosco, che ha un'articolazione interna piuttosto complessa:

- a) Charles scorge Sarah, la spia col binocolo, la segue, la raggiunge. Imbarazzato – «Mi dispiace molto d'avervi disturbata» – torna indietro.
- b) Charles nella cascina. Sam, Mary ed Ernestina. Montaggio alternato.
- c) Charles raggiunge nuovamente Sarah – appena passata davanti alla cascina – le propone di accompagnarla, ma lei preferisce camminare da sola.
- d) Mike e Anna provano la stessa scena del bosco. Stacco. Il dialogo continua tra Charles e Sarah. Lui le consiglia di lasciare Lyme e le fa capire di conoscere la storia del tenente.

Nella prima parte della macrosequenza viene eliminata la seq. 66 (Anna nella roulotte) sostituita da un'altra (Sam raccoglie fiori in una strada di campagna) che rafforza il montaggio alternato<sup>53</sup>. La prima

<sup>53</sup> Sul montaggio alternato negli altri film di Reisz cfr. Bussi, «*The French Lieutenant's Woman*», cit., pp. 73-74. Va ricordato in proposito che prima di iniziare la sua carriera di regista Reisz ha fatto parte della redazione di «*Sight and Sound*» e ha pubblicato un eccellente

delle due sequenze in cui provano Anna e Mike viene tagliata – così come altre due sequenze con le due coppie: Charles ed Ernestina, Sam e Mary – ed è privilegiata la scena successiva<sup>54</sup>, permettendo, grazie alla continuità del dialogo e a un raccordo sul movimento, di «rientrare» nel «film nel film»: «la sequenza del bosco», commenta Alberto Cattini, «che si riteneva conclusa, ricomincia nel folto della boscaglia dove Sarah incespica e Charles la sostiene<sup>55</sup>, con il breve dialogo nel quale lei comunica che il francese “non tornerà più, è sposato”»<sup>56</sup>. E solo a questo punto passiamo in casa di Mrs Poulteney, scandalizzata per le passeggiate del bosco di Sarah: ed è grazie a questo spostamento che la macrosequenza conserva la sua unità temporale.

## I BIGLIETTI DI SARAH

Nel salone di Mrs Tranter è l'ora del tè e mentre Charles ed Ernestina conversano con Mrs Poulteney, Sarah aiuta la padrona di casa porgendo piattino e tovagliolino a Charles: «Lui abbassa lo sguardo. Dentro il tovagliolino si scorge l'angolo di una busta»<sup>57</sup>. Con questa mossa – come abbiamo già visto – Pinter alleggerisce le tortuose manovre preparatorie del romanzo alla confessione di Sarah. Il contenuto del biglietto verrà visualizzato solo nella sceneggiatura – «Vi prego d'incontrarmi alle nove questa sera. Al camposanto di St. Michel»<sup>58</sup> – mentre il film lo lascerà nell'implicito. Primo biglietto di Sarah e primo appuntamento, in anticipo sul romanzo, dove bisogna

libro sul montaggio: *The Technique of Film Editing*, London, Focal Press, 1953 (seconda edizione nel 1968, con un contributo di Gavin Millar; *La tecnica del montaggio cinematografico*, trad. it. di Marco Amante, Milano, SugarCo, 1983; ristampa Torino, Lindau, 2001).

<sup>54</sup> Cfr. Rutelli, *The French Lieutenant's Woman*, cit., p. 112.

<sup>55</sup> «Scivolando sull'erba, la donna incespica come “Anna” e cade come “Sarah”», sintetizza efficacemente Elisa Bussi, «*The French Lieutenant's Woman*», cit., p. 81. Scivolamento da un livello all'altro, che il film accentua rispetto alla sceneggiatura, come ricorda Vincenzo Maggitti, *Dis/adattamento: The French Lieutenant's Woman*, in *Il racconto allo specchio: Mise en abyme e tradizione narrativa*, a cura di Donatella Izzo, Roma, Nuova Arnica, 1990, p. 139: «L'operazione del montaggio conferma ulteriormente e rafforza il senso di questa transizione rispetto alla sceneggiatura, giustapponendo i due segmenti sul movimento della caduta di Anna/Sarah, mentre Pinter aveva prolungato la “prova” di alcune battute che il film ha inglobato nel dialogo di Charles e Sarah».

<sup>56</sup> Cattini, *Karel Reisz*, cit., p. 98.

<sup>57</sup> Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., p. 42.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 44.

attendere ancora un po' (il capitolo 25) prima che la nostra eroina affidi alla scrittura una reiterata richiesta d'aiuto:

La supplico di vedermi un'ultima volta<sup>59</sup>.  
Je vous ai attendu toute la journée... je serai à la petite grange<sup>60</sup>.

La sceneggiatura semplifica i passaggi e propone un unico biglietto. Più drammatico il testo pinteriano, del quale Reisz conserva unicamente l'informazione, depurata dall'enfasi:

Il segreto è svelato. Sono al fienile alla sottoscogliera. Solo voi vi ergete fra me e l'oblio<sup>61</sup>.

I am at the barn on the undercliff. I beg you to see one last time<sup>62</sup>.

Charles e Sarah vengono sorpresi nel fienile da Sam e Mary: la sceneggiatura e il film non si discostano sostanzialmente dal romanzo. Ma, da questo momento, le scelte narrative divergono ancora una volta. Lui le dà del denaro e le promette ulteriore aiuto economico: tramite Mrs Tranter (Fowles), attraverso il suo avvocato (Pinter e Reisz). Può sembrare una differenza minima, ma determina, nella sceneggiatura e nel film, l'entrata in scena di un personaggio che finirà per influenzare gli avvenimenti. Le scrive dunque l'indirizzo di Montague: «Fategli sapere dove vi trovate».

Seguiamo dunque le due direzioni – il romanzo da una parte e la sceneggiatura, ripresa senza cambiamenti da Reisz, dall'altra – per valutarne le diverse implicazioni. Cominciamo da Fowles. La lettera di Sarah raggiunge Charles nella sua casa di Kensington:

Si aspettava pagine, ma ce n'era solo una.  
Si aspettava un diluvio di parole, ma ce n'erano solo tre.  
Un indirizzo<sup>63</sup>.

Ciononostante, avrebbe forse desiderato che la sua lettera fosse stata più chiaramente colpevole: che avesse chiesto del denaro (ma era difficile che

<sup>59</sup> Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., p. 231.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 233 (in francese nel testo).

<sup>61</sup> Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., p. 119.

<sup>62</sup> Trascrivo il testo dalla copia visionata.

<sup>63</sup> Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., p. 361.

[11]



[12]



[13]



[14]



11-14. Karel Reisz,  
*La donna del tenente  
francese.*

avesse speso dieci sterline in così breve tempo) o sfogato i suoi sentimenti illeciti. Ma è difficile trovare passione o disperazione in quelle tre parole: «Endicott's Family Hotel», senza neanche una data o un'iniziale! Era certamente un atto di disobbedienza, un modo di scavalcare zia Tranter, ma non si poteva certo processarla perché aveva bussato alla sua porta<sup>64</sup>.

Il comportamento di Sarah è assolutamente diretto: decisa nel provocare l'incontro di Exeter e altrettanto decisa, dopo, a scomparire senza lasciare traccia. Solo un biglietto anonimo – la mano di Sam – permetterà infatti l'ultimo incontro, rendendo possibile in sostanza il doppio finale, meno plausibile se l'informazione fosse partita proprio da lei.

Pinter, al contrario, crea oscillazioni e ambiguità nei comportamenti di Charles e Sarah che interagiscono dinamicamente con le incertezze di Mike e Anna. Fowles aveva descritto (capitolo 43) una falsa conclusione «tradizionale», un epilogo che anche la sceneggiatura sembra suggerire nell'incontro tra Charles e Montague:

CHARLES Harry... una parola... ti contatterà una persona. Una certa signorina Woodruff, da Exeter. Ti darà il suo indirizzo. Vorrei che tu le facessi avere dei soldi da parte mia [...]. E non voglio sentirne... più nulla.

MONTAGUE (*lo guarda*) Sarà così<sup>65</sup>.

Montague, però, trasgredisce la raccomandazione di Charles e provoca – o almeno rende possibile – l'incontro di Exeter. Sarà lui, poi, a occuparsi delle ricerche e ancora lui il «messaggero d'amore», dopo aver ricevuto il biglietto – anonimo ma non per molto – di Sarah.

#### FINALI

Il ruolo di Sam, nel romanzo, è piuttosto importante: non si comporta proprio da servo fedele al momento di recapitare la lettera di Charles a Sarah – all'Endicott's Family Hotel – che potrebbe cambiare il corso degli eventi, ma pareggia i conti, tre anni dopo, contribuendo in modo anonimo e decisivo al ritrovamento della fuggitiva.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 368-369.

<sup>65</sup> Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., pp. 72-73.

La sceneggiatura di Pinter gli attribuisce invece una funzione più marginale e ne azzerava completamente l'influenza sul finale: spetterà a Sarah – attraverso lo zelante Montague – l'ultima parola. Semplificare senza distorcere: è solo parzialmente vero. Vero, per esempio, rispetto all'eliminazione del personaggio dello zio Robert, ma assolutamente riduttivo nel caso di Sam: qui semplificare significa anche compiere le manovre narrative più adatte a preparare i finali. Che il plurale sia d'obbligo lo sanno già i lettori del romanzo, ancor prima degli spettatori del film; rinunciando a un finale aperto – incompatibile con le convenzioni del romanzo vittoriano – Fowles aveva già teorizzato una doppia conclusione:

La sola maniera di non prendere partito in una lotta è di mostrarne due versioni. A questo punto non ho che un problema: non posso fornire le due versioni contemporaneamente, e tuttavia la seconda, tanto è forte la tirannide dell'ultimo capitolo, sembrerà, qualunque essa sia, quella «reale» e definitiva<sup>66</sup>.

Nella prima delle due versioni, dunque, Charles fa ritorno in Inghilterra e si reca a Chelsea all'indirizzo ricevuto da Montague. Sospetta che sia stata lei a mandare anonimamente l'indirizzo al suo avvocato, ma deve ben presto ricredersi. Ora lei lavora come assistente di un noto pittore e ha infine trovato il suo equilibrio e un'agognata indipendenza. Ma quando le speranze di Charles sembrano completamente mortificate ecco la sorpresa: entra in scena una bambina di due anni – la loro figlia concepita a Exeter – e la conclusione, consolatoria e un po' enigmatica, propone un bel ritratto di famiglia. Nella seconda versione – che modifica unicamente le ultime pagine – manca il colpo di scena e Charles comprende che lei al massimo gli concederebbe solo il surrogato di un vero sentimento:

Cercò nei suoi occhi una traccia delle sue vere intenzioni, e trovò solo uno spirito pronto a sacrificare tutto tranne se stesso, disposto a rinunciare alla verità, ai sentimenti, forse anche a ogni pudore femminile, pur di salvare la propria integrità. E a questo punto fu momentaneamente tentato dalla possibilità di questo sacrificio. Scorgeva una paura dietro l'ormai chiara consapevolezza di Sarah di aver fatto una mossa falsa e pensò che poteva

<sup>66</sup> Fowles, *La donna del tenente francese*, cit., p. 450.

accettare la sua offerta di un'amicizia platonica – che un giorno sarebbe potuta diventare più intima ma non sarebbe mai stata consacrata – per farle ancora più male<sup>67</sup>.

Ma orgogliosamente si ritrae e lascia la casa, si allontana da Sarah e va incontro al suo incerto futuro. Il finale suggella dunque l'emancipazione della protagonista, conclusione che spinge all'estremo la commistione delle prospettive: due finali dunque per una stessa storia, anche se la sequenzialità, come avverte Fowles, rende molto più forte l'effetto del secondo. La sceneggiatura e il film invece portano avanti due storie e ognuna delle due reclama il suo finale. Finali convergenti? Divergenti? In che ordine? Non mancano, nella storia al presente, le manovre preparatorie, e il dialogo tra Anna e David ne offre un esempio:

DAVID Hanno poi deciso cosa vogliono fare col finale?

ANNA Io l'ho deciso.

DAVID E che hai deciso?

ANNA Reciterò esattamente come è scritto<sup>68</sup>.

Evidente l'ambiguità della risposta di Anna: la sua decisione, come vedremo, riguarda se stessa, non il personaggio di Sarah. Reisz elimina questo dialogo, ma ne conserva uno successivo in cui David può rivolgere la stessa domanda a Mike:

DAVID Hanno poi deciso come finirlo?

MIKE Finirlo?

DAVID Ho sentito che non fanno che cambiare la sceneggiatura.

MIKE Nient'affatto. Dov'è che l'ha sentito?

DAVID Beh, nel libro ci sono due finali, non è così? Un finale lieto e uno triste.

MIKE Sì. Stiamo propendendo per il primo finale... no, sbaglio, per il secondo finale.

DAVID E qual è?

MIKE Anna non glielo ha detto?<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>68</sup> Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., pp. 98-99.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.



[15]



[16]



[17]



15-17. Karel Reisz,  
*La donna del tenente  
francese.*

Dobbiamo allora spostarci a Windermere per vedere come il film riuscirà a risolvere il dilemma del doppio finale. Windermere, e non Chelsea, dunque, e la sostituzione è ovviamente molto ricca di connotazioni<sup>70</sup>. Con due storie da concludere s'intuisce immediatamente uno dei vantaggi acquisiti nei confronti del romanzo: due possibili finali e non uno stesso finale con una biforcazione. La trama vittoriana ha, cronologicamente, la precedenza. Ed ecco Charles davanti a Sarah, in uno studio pieno di luce e di disegni che sono la testimonianza di un talento che il film non ha nascosto agli spettatori più attenti:

CHARLES Il mio legale è stato informato che vivi qui. Non so da chi.  
SARAH Da me<sup>71</sup>.

Una svolta annunciata: lucida trasgressione che prepara nel modo migliore l'epilogo vittoriano. Fowles, lo abbiamo visto, aveva bisogno di Sam: per completare la parabola del personaggio, certo, ma soprattutto per «supportare» due possibili finali di segno diverso e non poteva proporre al lettore un'ulteriore bizzarria di Sarah. Pinter e Reisz non hanno questo problema: per Sarah è giunto il momento di rivedere Charles.

SARAH Signor Smithson... vi ho chiamato qui... per chiedervi perdono. (*Pausa*). Un tempo mi avete amata. (*Pausa*). Se mi amate ancora, potete perdonarmi. (*Si alza*). So che è vostro completo diritto maledirmi. (*Pausa*). Ma se voi... mi amate... ancora...  
(*Si guardano entrambi negli occhi*).  
CHARLES Allora devo... perdonarti.  
(*Pausa*).  
SARAH Sì. Lo dovete<sup>72</sup>.

Ancora una volta una buona sceneggiatura deve saper cogliere alcune possibilità «implicite» nel testo di partenza – probabilmente prese in considerazione dallo scrittore ma poi scartate per coerenza narrativa – e riprenderle, rimodellate, nell'adattamento. Il primo

<sup>70</sup> Il «luogo deputato del romanticismo inglese», come ricorda Bussi, «*The French Lieutenant's Woman*», cit., p. 79.

<sup>71</sup> Pinter, *La donna del tenente francese*, cit., p. 118.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

«lieto fine» al passato – con Charles e Sarah in barca sulle acque calme del lago – lascia però intuire che la polarità del romanzo, con la tirannia del secondo finale, possa essere riproposta. Ed è così. La negazione sta tutta al presente, dalla parte di Anna, che abbandona la festa della troupe e riparte senza nemmeno concedere a Mike un'ultima spiegazione. E, come nel romanzo, il secondo finale *corregge* il primo e ne mette a nudo il carattere consolatorio. Anna – mai del tutto coinvolta – sceglie la realtà e può liberarsi del suo personaggio. A Mike resta la fantasia: un urlo alla finestra – «Sarah!» – verso l'auto di Anna che si allontana. Ai titoli di coda – ancora sull'immagine di Charles e Sarah in barca – la breve persistenza dell'illusione.

16

17

## UNA STORIA DI FANTASCIENZA

Nella storia «al passato» il protagonista è attratto da una donna del futuro, nella storia «al presente» c'è un movimento inverso, e la fascinazione proviene dal passato<sup>73</sup>. Le due storie del film sono la *soluzione*<sup>74</sup> al problema posto dal testo. Ma proprio sulla definizione del *problema* le parole possono rivelare qualcosa che va al di là di una disputa terminologica. A Michel Ciment che riassume la questione in termini di *equivalenza* – trovare l'equivalente cinematografico al commento del narratore del romanzo – Reisz risponde con la precisa esposizione di un punto di vista differente sull'adattamento: «La penso in modo un po' diverso. Non si trattava tanto di trovare un equivalente quanto semplicemente di trovare un modo di raccontare quella storia»<sup>75</sup>. Un compito in apparenza più modesto (non è una traduzione) ma in realtà molto ambizioso (la nuova soluzione *può* essere anche più incisiva), e legato a un'interpretazione: «quando

<sup>73</sup> Cfr. Bussi, «*The French Lieutenant's Woman*», cit., p. 83.

<sup>74</sup> Karel Reisz racconta a Michel Ciment come si è arrivati a quella soluzione: «Fin dall'inizio volevo un contrappunto moderno, ma il problema era sapere quale sarebbe stato il suo contenuto. Abbiamo rapidamente eliminato l'idea dell'autore che si rivolge direttamente al pubblico. Avremmo anche potuto adottare il principio del film nel film – ed è così curiosa-mente che è stato visto da vari critici americani, mentre non c'è niente sulle riprese di un film – ma non cercavamo di esplorare i paradossi dell'illusione e della realtà. Volevamo due storie d'amore recitate dagli stessi attori a cento anni di distanza» (*Entretien avec Karel Reisz*, in «Positif», 252, marzo 1982, p. 24).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 23.

cominciate ad analizzare la storia – e non a drammatizzarla – scoprite che vi manca qualcosa: la dinamica che sta dietro il cambiamento di Sarah. Ci si rende conto allora che la ragione della sua evoluzione si trova nel nostro desiderio odierno che la donna sia libera e non nella storia stessa né nell'epoca vittoriana. [...] La sua trasformazione è invece inerente al desiderio di Fowles di vedere ciò che accadrebbe se potessimo dotare questa eroina vittoriana della libertà che avrebbe nel xx secolo. In un certo senso è una storia di fantascienza»<sup>76</sup>. Nel romanzo di Fowles il vuoto temporale fra la grande scena di Exeter e il ritrovamento di Chelsea crea un buco invalicabile: la storia al presente permette anche, come dice Reisz, «di saltare da un momento di grande intensità emotiva a un altro», ponendosi come tessuto connettivo, colmando la lacuna spazio-temporale del cambiamento di Sarah. La protagonista del romanzo resta comunque una figura misteriosa e non è un caso che l'unica esplicita richiesta dello scrittore allo sceneggiatore e al regista sia stata quella di «mantenere inesplicabile»<sup>77</sup> il suo enigma: una convergenza d'intenti peraltro assolutamente annunciata. Reisz esprime infatti una concezione ancora più radicale: «Certamente si perde al cinema una certa complessità psicologica dei personaggi. Ma bisogna decidersi quando si adatta un libro sullo schermo; bisogna sapersi abbandonare a interventi chirurgici che vi lasciano il tempo di trattare ciò che avete scelto piuttosto che voler conservare a ogni costo, anche in modo superficiale, tutto ciò che si trova nell'originale»<sup>78</sup>. Sono solo poche parole, ma vi è distillata la perfetta consapevolezza delle regole del gioco.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Peter J. Conradi, «*The French Lieutenant's Woman*: novel, screenplay, film», in «Critical Quarterly», 24-1, 1982, p. 47.

<sup>78</sup> *Entretien avec Karel Reisz*, cit., p. 25.

ESERCIZI DI STILE: *GUARDATO A VISTA*  
DA JOHN WAINWRIGHT A CLAUDE MILLER

Il suo primo lungometraggio è stato, nel 1976, *La meilleure façon de marcher*, accolto molto bene dal pubblico e dalla critica, addirittura con entusiasmo dal suo amico François Truffaut<sup>1</sup>. Più difficile l'impatto del successivo *Dites-lui que je l'aime*, uscito nel 1977, un adattamento da Patricia Highsmith dopo il soggetto originale dell'esordio: il regista Claude Miller è stato cosceneggiatore in entrambi i casi, insieme a Luc Beraud. Ed è ancora un adattamento il suo terzo film, *Garde à vue* (*Guardato a vista*<sup>2</sup>), tratto nel 1981 dal romanzo *Brainwash* (*Lavaggio del cervello*), pubblicato due anni prima dallo scrittore inglese John Wainwright<sup>3</sup> e uscito in Francia nella «Série Noire» di Gallimard<sup>4</sup>. La genesi del film offre molti spunti di riflessione e principalmente pone in discussione un luogo comune del cinema d'autore: la paternità del progetto iniziale. Si tratta infatti

<sup>1</sup> Cfr. François Truffaut, *Claude Miller, entre complices*, in «Le Point», 180, 1° marzo 1976 (ora in *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, pp. 92-94).

<sup>2</sup> Il titolo non è una traduzione letterale dell'originale: l'espressione francese «garde à vue» corrisponde piuttosto a «fermo di polizia».

<sup>3</sup> Nato a Leeds nel 1921, Wainwright ha lavorato nella polizia per vent'anni. Ha esordito come scrittore nel 1965 e successivamente ha lasciato la polizia per dedicarsi a tempo pieno all'attività di scrittore. Tra i suoi romanzi: *Dieci passi dalla forca*, *I cervelli*, *Partita a quattro*, *L'ultimo atto*.

<sup>4</sup> Conversando con Aldo Tassone (testimonianza raccolta nel catalogo *Il noir alla francese. France Cinéma 2003*, Milano, Il Castoro, 2003, pp. 187-190) Miller ha raccontato il suo rapporto con il noir come lettore (Simenon, Manchette, Japrisot, Goodis) come spettatore (Clouzot, Chabrol, Hitchcock) e come regista, attraverso i suoi adattamenti da Patricia Highsmith, John Wainwright, Marc Behm (*Mortelle randonnée*) e Ruth Rendell (*Betty Fisher*).

di un'idea dello sceneggiatore Michel Audiard che si procura i diritti del libro e lo propone ai produttori Alexandre Mnouchkine e Georges Dancigers: Audiard pensa dapprima, come regista, a Pierre Granier-Deferre, che deve rifiutare perché impegnato in un altro progetto<sup>5</sup>, poi i produttori contattano Verneuil e Costa-Gavras e la scelta cade infine su Miller, di cui Mnouchkine ha molto apprezzato *Dites-lui que je l'aime*. Film *de commande*, dunque, ma il regista risponde in modo convincente a chi suggerisce una revisione della nozione di cinema d'autore:

C'è una grande confusione in proposito. Si dice che nel cinema d'autore il primo impulso debba venire dal regista. Il regista dovrebbe scrivere lo *script*, poi cercare un produttore. Dall'altra parte ci sarebbe un cinema che non potrebbe essere considerato «d'autore» con la scusa che il processo è inverso, che sono i produttori a proporre il soggetto. In realtà c'è sempre una scelta. Avevo la scelta di rifiutare *Garde à vue*. Se ho accettato, è perché ritrovavo cose che mi appassionavano, che rientravano secondo me completamente nel mio piccolo universo. [...] C'era anche un'evocazione della sessualità degli adulti vista dalla parte dei bambini. È una cosa che mi ha colpito nel libro e mi ha fatto venir voglia di adattarlo<sup>6</sup>.

Miller viene affiancato da un altro sceneggiatore, Jean Herman, mentre Audiard ritaglia per sé, ovviamente, il ruolo di dialoghista<sup>7</sup>. Miller e Herman lavorano a una prima stesura, la sottopongono a Audiard, e per varie settimane il trio si riunisce a giorni alterni per rielaborare la sceneggiatura. Strano incontro dunque tra un regista che si è formato a contatto con i mostri sacri della Nouvelle Vague (Godard, Truffaut) e uno sceneggiatore che è stato tra le figure più

<sup>5</sup> La testimonianza di Granier-Deferre è stata raccolta da Philippe Durant nel suo libro su Audiard (Philippe Durant, *Michel Audiard*, Paris, Le cherche-midi, 2005, p. 378): «Ho letto il romanzo, l'ho trovato eccellente. Ma dovevo girare *Une étrange affaire* [Gioco in villa]. E Michel mi ha telefonato tre giorni dopo che Alain Sarde mi aveva dato il suo assenso per finanziare *Une étrange affaire*. Ho dovuto dunque rifiutare *Garde à vue* per questo. Non l'avrei fatto per niente come Miller, volevo che l'azione si svolgesse in Inghilterra, che l'accusato restasse un camionista, come nel libro [*sic*], un uomo dal linguaggio semplice».

<sup>6</sup> *Entretien avec Claude Miller*, dichiarazioni raccolte da Gilles Cèbe e Philippe Le Guay, in «Cinématographe», 71, ottobre 1981, p. 9; lo stesso tema ritornerà nel successivo *La classe de neige* (La settimana bianca), che nel 1998 Miller ha adattato dall'omonimo romanzo di Emmanuel Carrère.

<sup>7</sup> Cfr. *L'école de la malice. Entretien avec Michel Audiard*, in *L'enjeu-scénario*, in «Cahiers du cinéma», 371-372, 1985, p. 57.

importanti del cosiddetto *cinéma de papa* e ha legato il suo nome a tanti adattamenti simenoniani. E lo stesso Audiard riassume gli esiti positivi di quella tensione:

Claude preferisce cancellare gli elementi ad effetto. Questo fa parte della sua etica; sua e di un piccolo gruppo di registi a cui appartiene. Io invece amo «l'effetto»; non è un segreto per nessuno e non lo nascondo. E così, con lui da una parte che cancella e io dall'altra che calco un po' la mano, siamo arrivati a una giusta via di mezzo, che ha funzionato benissimo<sup>8</sup>.

Un film «di testo» per Audiard – la sua passione – e una scommessa, sul piano formale, per Miller: trovare la soluzione più adeguata a un duello a porte chiuse.

#### HUIS CLOS

*Lavaggio del cervello* è un romanzo claustrofobico, un *huis clos*, un'unità di tempo, luogo e azione; il punto di partenza ideale per un singolare Kammerspiel. Eccone un breve riassunto:

Una stanza in una stazione di polizia. Un uomo, George Barker, impiegato all'ufficio del Tesoro, è sospettato di aver violentato e ucciso tre bambini. Di fronte a lui l'ispettore Lyle del Dipartimento investigativo criminale e alle sue spalle il sergente Bell, che verbalizza le sue dichiarazioni. Nessuno al Dipartimento ha dubbi sulla sua colpevolezza e anche la moglie Edwina è tra i suoi accusatori. Per un'intera notte assistiamo al duello tra l'ispettore e l'impiegato e alla fine Barker crolla. Poi l'inaspettato colpo di scena in un messaggio trasmesso dalla telescrivente: nella notte è stato arrestato il vero assassino e Barker viene scagionato. La moglie si suicida. Un'ultima immagine: il pianto dell'ispettore Lyle.

L'ipotesi di un'ambientazione naturalista, in un vero commissariato, è presa in considerazione dal regista, ma tramonta abbastanza presto, non soltanto per i problemi pratici, a favore delle riprese in studio:

<sup>8</sup> *Entretien avec Michel Audiard*, dichiarazioni raccolte da Philippe Le Guay, in «Cinéma-tographe», 71, ottobre 1981, p. 18.

Ma io volevo soprattutto ottenere una certa stilizzazione. Girare in ambienti naturali avrebbe spento in me un desiderio di omogeneità di stile. Il film gioca su una certa astrazione nei rapporti di forza dei due personaggi: *l'esprit de géométrie* contro *l'esprit de finesse*<sup>9</sup>.

Miller cerca un equilibrio tra il dato realista dell'intreccio e la componente irrealista della fotografia, il «lato Paramount» che l'operatore Bruno Nuytten riproduce su suo suggerimento; nella stessa direzione l'uso dello *story-board*, d'intesa con il direttore artistico Lam Lê<sup>10</sup>. La concezione visuale del film è molto coerente e porta, in sede di revisione della sceneggiatura, a un'ulteriore accentuazione della «chiusura» dello spazio: in una prima versione il film cominciava nell'appartamento del commissario – una tentazione di fuga<sup>11</sup> –, nella versione definitiva si è già sul luogo e il duello può iniziare.

#### INCIPIT

I quarantasei brevi capitoli del romanzo sono condotti da un narratore esterno e onnisciente che segue uno a uno i vari personaggi – con slittamenti continui di prospettiva – e riserva all'incipit un'esautiva descrizione ambientale:

La stanza. Dobbiamo cominciare dalla descrizione della stanza, perché essa fu la scena in cui venne rappresentato l'intero dramma. La scena e più che la scena: fu anche il fondale, le quinte e lo scenario. E la porta fu il sipario che aprendosi introdusse ognuno dei protagonisti al momento giusto, per recitare la propria parte con disinvoltura e tempismo impeccabili<sup>12</sup>.

È la stanza di una stazione di polizia, non esattamente la scena dell'intero dramma – che si svilupperà anche in altre stanze – ma certo il luogo principale, presentato minuziosamente. Viene introdotto

<sup>9</sup> *Entretien avec Claude Miller*, cit., p. 9.

<sup>10</sup> Cfr. *Entretien avec Lam Lê*, dichiarazioni raccolte da François Cuel, in «Cinématographe», 71, ottobre 1981, pp. 14-17.

<sup>11</sup> Cfr. *ibid.*, p. 15.

<sup>12</sup> John Wainwright, *Lavaggio del cervello*, trad. it. di Anna Maria Francavilla, Milano, Mondadori, 1981, p. 7.



il sospettato, poi arrivano i due investigatori e finalmente lo spazio si popola di sguardi, di traiettorie:

La sedia di Bell stava proprio dove voleva Lyle: quasi esattamente alle spalle di Barker. Lyle e Bell potevano guardarsi l'un l'altro senza impaccio, ma la linea ideale che congiungeva i loro occhi passava a circa mezzo metro dalla spalla sinistra di Barker; e Barker stava di fronte a Lyle dall'altra parte del tavolo<sup>13</sup>.

Il prologo del film contestualizza rapidamente – sfruttando al meglio la durata dei titoli di testa – lo spazio che circonda la scena del dramma: i tetti del commissariato (o meglio del commissariato adiacente alla prefettura), la stanza dell'interrogatorio (la 24), l'ingresso dell'accusato, il parcheggio interno, l'arrivo del commissario Gallien e il suo primo sguardo, dal basso, verso la finestra dove si ritaglia la figura del notaio Martinaud<sup>14</sup>. Ci si aspetterebbe dunque uno stacco sull'ingresso del commissario nella stanza 24 ma una breve sequenza, apparentemente slegata dall'intreccio principale e finalizzata a puro effetto atmosfera, riempie, per così dire, l'intervallo temporale fino all'arrivo di Gallien. Un uomo denuncia il furto della sua automobile e l'ispettore Adami registra il suo nome: Jean-Marie Jabelain. Anche lo spettatore più attento finirà per dimenticare questa parentesi: una delle poche amplificazioni rispetto al testo narrativo, ma soprattutto un'esca ben dissimulata. Adesso sono lì l'uno di fronte all'altro, Lino Ventura e Michel Serrault, accusatore e accusato, così diversi dai due protagonisti del romanzo: 18

Lyle non aveva l'aspetto di un poliziotto. Aveva modi troppo cortesi, parlava con voce troppo calma e ben modulata. Aveva l'aria di un professore universitario, di quelli astuti e pericolosi<sup>15</sup>.

E per di più snello, ben differente dal corpulento Ventura, poliziotto o delinquente secondo le esigenze, figura ricorrente del noir francese. C'è una vita privata, ovviamente, dietro la maschera del poliziotto:

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>14</sup> Il nome dell'accusato (Martinaud) richiama quello di un altro sospetto, il Martineau (Bernard Blier) di *Quai des Orfèvres* di Henri-Georges Clouzot: sollecitato sulle possibili citazioni, Miller ha comunque ridimensionato ogni riferimento a quel film.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

Si mormorava che, nascosta da qualche parte, ci fosse una moglie. O, per essere più precisi, che ci fosse stata una moglie<sup>16</sup>.

Questa volta fu Barker a tirare una profonda boccata prima di domandare: «Voi siete sposato, ispettore?». «Ehm...» Lyle esitò, poi disse: «No»<sup>17</sup>.

«Vi ho detto che non ero stato sposato». «E invece lo siete?». «Sulla carta, sì [...]. Lei se ne andò. Si separò... usò proprio quest'espressione. Si separò da me»<sup>18</sup>.

Ma, sia pur di sfuggita, il film prende le distanze dal romanzo anche su questo punto, e dietro le ovvie ragioni di concentrazione narrativa si scorgono ben più importanti ragioni di caratterizzazione del personaggio Gallien.

MARTINAUD Lei è sposato, signor ispettore?

GALLIEN Sì, lo sono stato. Tre volte! Pare che io sia un rompiballe!<sup>19</sup>.

Ancora più importante, del resto, è la trasformazione dell'altro protagonista, l'accusato. George Barker, quarantacinque anni, è un modesto impiegato dell'ufficio del Tesoro. Jérôme Martinand è al contrario un notaio: si considera in cuor suo un mediocre<sup>20</sup>, ma è pur sempre un uomo molto ricco e, come dirà successivamente la moglie<sup>21</sup>, certamente un buon partito. L'idea di farne uno degli uomini più importanti della città (una città del nord della Francia in cui è stata spostata l'originaria ambientazione inglese) è venuta a Michel Audiard – «il suo accanimento diventava più interessante» – e contemporaneamente una precisa collocazione temporale (la notte di San Silvestro) ha suggerito una chiave per il personaggio. Serrault gli ha poi confessato: «Ho veramente capito il personaggio e ho saputo come interpretarlo a partire dal momento in cui mi hai detto che sarebbe stato in smoking». E Audiard gli ha risposto:

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>19</sup> *Garde à vue*, in «L'Avant-Scène du Cinéma», 288, 1982, p. 9.

<sup>20</sup> Cfr. *ibid.*, p. 10: «Ho un'intelligenza e un fisico molto comuni: i mediocri si rassegnano alla riuscita degli esseri eccezionali. Applaudono i superdotati e i campioni, ma la riuscita di uno di loro li esaspera».

<sup>21</sup> Cfr. *ibid.*, p. 32: «Non ho fatto che realizzare il sogno di tutta una generazione di puttanelle ben educate. Sposare Jérôme Martinand... dottore in Legge, erede dello studio Martinand».

«La prossima volta non ti spedisco una sceneggiatura, ti mando un vestito»<sup>22</sup>.

## IL DUELLO

Quello che si svolge tra accusatore e accusato non è un duello all'alba, ma uno scontro che si protrae per un'intera notte fino a un'alba livida. Il romanzo di Wainwright evoca analogie musicali<sup>23</sup> e sviluppa in due capitoli (il 7 e l'11) una vera e propria teoria dell'interrogatorio, ribadita (nel 39) poco prima dell'epilogo. Un gioco di offerte reciproche caratterizza questo «duello di menti»<sup>24</sup>, una lenta schermaglia che precede l'affondo finale:

Prima il rapporto umano, poi, gradualmente, il predominio. Ecco la quintessenza di un interrogatorio ben riuscito<sup>25</sup>.

L'amicizia che non è amicizia. Lo scambio verbale che nasconde lame di rasoio sotto la superficie. Il dialogo intriso di veleno. Questo è un vero interrogatorio<sup>26</sup>.

La caccia non gli dispiaceva, era abbastanza stimolante impegnarsi in una gara di abilità mentale con l'accusato, ma il colpo di grazia gli faceva nausea<sup>27</sup>.

Lo scontro, sulla pagina scritta, è continuamente interrotto dalle riflessioni dei contendenti. Il film rinuncia completamente alla voce fuori campo – solo alcune didascalie si limitano a scandire il tempo – e delega dunque soprattutto alla recitazione e a un sapiente montaggio dei primi piani la suggestione dell'interiorità: «per l'uso del primo piano», ha scritto Mauro Gervasini, «quello di Miller sembra un polar

<sup>22</sup> Cfr. *L'école de la malice*, cit., p. 58; sull'aneddoto cfr. anche Durant, *Michel Audiard*, cit., pp. 377-378 e Michel Serrault, *...vous avez dit Serrault?*, Paris, Éditions Florent Massot, 2001, pp. 331-332.

<sup>23</sup> Cfr. Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 26: «Un esperto poliziotto [...] sa che un interrogatorio fruttuoso somiglia molto a un duetto, in cui le due parti sono su base di eguaglianza. Punto e contrappunto, canto e controcanto, scala melodica e scala armonica».

<sup>24</sup> Cfr. *ibid.*, p. 80.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 123.

bergmaniano, dove i volti diventano specchio dell'anima»<sup>28</sup>. La realizzazione del film, come abbiamo visto, nasce da un altro duello: da un lato gli «effetti» di Audiard, dall'altro le sottrazioni di Miller. Dialoghi ora brillanti (il gioco di parole sul nome del cane<sup>29</sup>) ora goliardici (la parentesi fisiologica dell'ispettore Belmont<sup>30</sup>), ora elegantemente protesi verso l'effetto voluto:

Me ne frego completamente, io, dei mal di testa della signora Martinaud! Dei vostri spazzolini da denti o del notaio Martinaud nudo nel corridoio! Ciò che vedo è un corridoio più lungo [...] con Pauline Valéra e Geneviève Le Bailly [...]. E voglio che questo corridoio mi porti all'assassino<sup>31</sup>.

- 19 Il faccia a faccia tra Ventura e Serrault ha delle chiare connotazioni di classe, annunciate dal loro abbigliamento e ribadite nel dialogo<sup>32</sup>; e riprese anni dopo, non a caso, nel remake *Under Suspicion*. Forse c'è accanimento da un lato e seduzione dall'altro<sup>33</sup>. È il lato simenoniano, che il dialoghista di tanti Maigret non poteva non esplorare. Poi c'è un lato più segreto, più vicino alle corde del regista, qualcosa che ritorna nei suoi film e che farà capolino anche in questo adattamento. Ma lasciamo a Audiard, per adesso, il merito di un geniale suggerimento: «quando ho un attore brillante come Serrault, non riesco a farne a meno, tendo a esagerare»<sup>34</sup>. Passeranno pochi mesi e Claude Chabrol si spingerà proprio in questa direzione e quella «storia di tre picche contrate e surcontrate»<sup>35</sup> – un avvocato perduto dal notaio

<sup>28</sup> Mauro Gervasini, *Cinema poliziesco francese*, Recco-Genova, Le Mani, 2003, p. 182.

<sup>29</sup> Cfr. *Garde à vue*, cit., p. 10: «BELMONT Tango... si scrive come un tango? MARTINAUD Ma sì. Come vuole che si scriva? Come paso doble?»

<sup>30</sup> L'ispettore Belmont scherza sulle erezioni del maniaco, poco compatibili con il freddo, contagiando con la sua ilarità lo stesso Martinaud. Gallien li osserva, allibito. Una parentesi, un momento di rilassamento: ci voleva tutta la maestria di Audiard per immaginare e gestire al meglio un'idea del genere.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>32</sup> Durant, *Michel Audiard*, cit., p. 380 racconta il mutamento essenziale nell'equilibrio del dialogo attraverso le successive stesure della sceneggiatura: da una perfetta distribuzione delle battute sferzanti tra i due contendenti a una revisione, suggerita dallo stesso Ventura, del personaggio del commissario. Due ordini di ragioni: da una lato la sua tipica recitazione fatta di sguardi, dall'altro l'incongruità di eccessive finzze dialettiche in un poliziotto di provincia. Il duello non poteva essere quello delle formule brillanti: a ognuno la sua specialità.

<sup>33</sup> Martinaud sospetta «un certo accanimento» da parte di Gallien (*Garde à vue*, cit., p. 10) che, a sua volta, arriva ad ammettere di essere perfino sedotto dal notaio (*ibid.*, p. 19).

<sup>34</sup> Durant, *Michel Audiard*, cit., p. 379.

<sup>35</sup> *Garde à vue*, cit., p. 18.

Martinaud per una partita di bridge – riecheggerà nelle esclamazioni del cappellaio Labbé, ancora Serrault – irresistibile e questa volta senza freni – in un’indimenticabile incarnazione simenoniana.

## COLPEVOLE

Tra i numerosi elementi di novità introdotti dalla trasposizione cinematografica, uno dei più rilevanti riguarda proprio la maggiore ambiguità sulla presunta colpevolezza del protagonista: nel romanzo invece tutti ne sono certi fin dall’inizio. Tre omicidi (saranno solo due nel film, aspetto su cui torneremo) dalle identiche caratteristiche. Lo pensa il sergente Adams<sup>36</sup>, lo pensano gli investigatori Lyle e Bell<sup>37</sup>, lo dichiara infine lo stesso Lyle a Barker:

Guardò Barker dritto negli occhi, poi disse: «Sì, noi pensiamo che l’abbiate uccisa. Il che vuol dire che pensiamo che voi le abbiate violentate e strangolate tutt’e tre. Sono delitti assolutamente simili, Barker. Chi ne ha commesso uno, li ha commessi tutti. Ecco perché siete qui, Barker»<sup>38</sup>.

Siamo ancora all’inizio del romanzo (ottavo dei quarantasei capitoli) e una certa tensione si è allentata. Del resto le intrusioni del narratore sono già andate nella stessa direzione, evocando lo strazio interiore di Barker<sup>39</sup>, precisandone le cause sessuali<sup>40</sup>, e culminando in una sorta di muta ammissione di colpevolezza:

Ma voi, ispettore Lyle, sapete che sono colpevole. Conoscete il mio segreto, che per voi non è un segreto. Sapete. Sapete tutto. E, Dio m’aiuti,

<sup>36</sup> Cfr. Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 8: «Barker: non poteva essere stato che lui. Il secondo e il terzo caso erano copie identiche del primo, e perfino la supposizione che Barker non fosse il mascalzone responsabile voleva dire stiracchiare le probabilità di una coincidenza a valori astronomici».

<sup>37</sup> Cfr. *ibid.*, p. 10: «Che sapessero che era lui il colpevole, era un fatto che ambedue davano per scontato: non valeva neanche la pena di menzionarlo o discuterlo».

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 30. E, con ben altro tono, lo ribadirà al sergente Adams: «Voglio Barker nella bara... incollato, inchiodato e saldato a fuoco» (*ibid.*, p. 74).

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.*, p. 25: «Qualcosa si stava muovendo nell’intimo di Barker. Qualcosa che lo stava straziando nelle viscere, qualcosa che non aveva mai cessato di straziarlo per anni».

<sup>40</sup> Cfr. *ibid.*, p. 73: «Perché nessuno ha mai tentato di capirmi? Di aiutarmi? Di frugarmi nel cervello ed estirpare queste voglie distorte di cui mi vergogno tanto? Perché non mi hanno aiutato?».

potreste... potreste forzarmi a confessare... magari non per altro che per sbarazzarmi di voi!<sup>41</sup>.

Niente di simile nel film dove la regola prospettica impedisce l'accesso a una confessione interiore di Martinaud e rende addirittura necessario un escamotage per palesare alcune riflessioni di Gallien. La sceneggiatura imbocca la via più semplice – l'artificio del dialogo – utilizzando un pretesto ben dissimulato. I due ispettori si allontanano dalla stanza 24, permettendo al notaio una telefonata più riservata alla moglie. E, davanti a un distributore di bibite, conosciamo il pensiero dell'accusatore:

BELMONT Allora, per te è colpevole o non colpevole?

GALLIEN Quando ho il dossier, sì. E poi, quando sono davanti a lui, ebbene, sono meno sicuro. Ecco.

MARTINAUD Scusate, signori, potete tornare. Non risponde nessuno a casa<sup>42</sup>.

Le perplessità del commissario Gallien si traducono in affermazioni oscillanti di fronte al notaio<sup>43</sup> e non sembrano fugate nemmeno dalla «prova» che, qualche ora più tardi, verrà fornita dalla moglie di Martinaud:

MADAME MARTINAUD Ispettore... Posso conoscere la sua opinione adesso?

GALLIEN La mia opinione, signora, non ha molta importanza. Poiché comunque non cambierà in niente la sua. No?<sup>44</sup>.

Alla passività dell'impiegato Barker corrisponde la combattività del notaio Martinaud. L'uno non reagisce al pestaggio, l'altro protesta, tenta una fuga sui tetti, vorrebbe sporgere denuncia. In breve: Barker si comporta da colpevole, Martinaud assolutamente no.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>42</sup> *Garde à vue*, cit., p. 11.

<sup>43</sup> «Si parlerà presto molto di lei, notaio Martinaud» (*ibid.*, p. 17); «Mi piacerebbe vederla uscire libero da quest'ufficio. Non so perché» (*ibid.*, p. 19); «Lo scopo delle mie domande... è di rinchiuderla per il resto dei suoi giorni. In cella o in manicomio» (*ibid.*, p. 25).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 34. Cfr. Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 68: [Edwina] «Voglio il vostro giudizio. Voi che ne pensate?». «Io penso che abbiate ragione», fece Lyle, con gelida calma. «Penso che sia lui l'assassino, il violentatore».

## DA EDWINA A CHANTAL

L'abbiamo appena intravisto, è ora il momento di considerare il terzo personaggio – Edwina Barker, Chantal Martinaud –, sempre escluso dalla scena principale eppure incombente, tanto nel romanzo quanto nel film. Wainwright scioglie immediatamente ogni dubbio, mostrando Barker assolutamente risoluto nel rifiutare la presenza della moglie<sup>45</sup>. E, con altrettanta rapidità, se ne comprende la ragione quando, dopo l'arresto, ribadisce il suo rifiuto:

Quello che voi avete fatto poco fa, mia moglie lo fa ormai da giorni. Da settimane. [...] Mia moglie mi ha accusato [...], giudicato e condannato<sup>46</sup>.

Naturalmente Barker si guarda bene dal raccontare il retroscena che ha condotto la moglie a quella convinzione: ma anche questo non resterà a lungo un segreto. Al contrario il film annuncia presto l'ostilità di Martinaud nei confronti della moglie, ma ritarda per quanto possibile l'esplicitazione delle sue ragioni: una volta smascherata da Gallien la falsa telefonata, il notaio non tarderà a confessare la sua condizione di separato in casa. Pochi, significativi scarti tra romanzo e film sull'ingresso in scena della donna: Lyle ha già visto una sua foto, ma sarà comunque sorpreso positivamente da Edwina.

La foto che il marito teneva nel portafogli non le rendeva affatto giustizia<sup>47</sup>.

Strano, ma cominciava a piacergli quella donna, quella persona che, tenendo conto dei sottintesi impliciti nella descrizione di Barker, avrebbe dovuto essere qualcosa di simile a un'orchessa<sup>48</sup>.

La presenza di Romy Schneider nel ruolo di Chantal non lascia ovviamente margini d'ambiguità sul suo aspetto fisico<sup>49</sup>. La sua foto

<sup>45</sup> Cfr. *ibid.*, p. 17: «Preferisco che lei non ci sia».

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 55. Se Gallien è incerto su Martinaud, Lyle oscilla su Edwina: gli piace (*ibid.*, p. 55), ma la colpevolizza (pp. 67-68), e successivamente (p. 71) conosceremo, attraverso i pensieri di lei, il turbamento suscitato dalle sue parole.

<sup>49</sup> Cfr. Claude Miller, *Serrer sa chance. Entretiens avec Claire Vassé*, Paris, Stock, 2007, pp. 107-108: «Per il ruolo di Chantal Martinaud i produttori volevano che prendessi Françoise Fabian, ma io preferivo Romy: la trovavo più misteriosa, più velenosa».

20 ha già sorpreso Gallien<sup>50</sup> e il suo ingresso in scena viene accuratamente dosato da Miller: al buio, di spalle, davanti alla finestra; in primo piano, in controcampo, dall'esterno. Poi l'arrivo del commissario, che esclama stupito: «L'hanno lasciata al buio, signora?»<sup>51</sup>. Lei si volta e solo allora la luce illumina il suo viso. Una situazione, inoltre, di relativa staticità se la confrontiamo all'apparizione di Edwina, molto più aggressiva e movimentata: dalla sala identificazioni (capitolo 15) l'ispettore la invita a seguirlo in una delle salette riservate agli interrogatori. La richiesta di Edwina – «Esigo...» – viene brutalmente interrotta da Lyle:

«No, signora». Il sorriso lento, professorale, tolse all'interruzione molta della sua bruschetta. «Potete chiedere. Potete suggerire. Potete anche obiettare. Ma presumibilmente voi siete qui perché vostro marito è stato arrestato. L'accusa è seria. Voi non siete il suo avvocato. Perciò non spetta a voi esigere». «State facendo...». «L'impertinente?» Lyle finì la frase per lei. «No, signora. Non sono impertinente né faccio dell'ostruzionismo. Però sono fermissimo». «Voglio vedere mio marito» esplose la signora Barker. «Purtroppo, purtroppo per voi, voglio dire... vostro marito ha detto che assolutamente non vuole vedervi». «Ridicolo!». «Probabilmente, ma rientra nei suoi diritti». «Lo avete arrestato?». «Sì». «Con quale accusa?». «Ci sarebbe da discutere se sono legalmente autorizzato a dirvelo, però non mi sembra verosimile che voi non lo sappiate». «Mio marito è un assassino»<sup>52</sup>.

Il dialogo tra Schneider e Ventura rispetta solo in parte il testo del romanzo. Audiard inverte l'ordine di numerose battute e crea una diversa progressione drammatica:

MADAME MARTINAUD Mio marito è qui da ore, signor ispettore.  
 GALLIEN Lo so, signora. E rischiamo di averne ancora per un bel po', temo.  
 MADAME MARTINAUD L'avete arrestato?  
 GALLIEN No, un semplice fermo.  
 MADAME MARTINAUD Si può sapere perché?  
 GALLIEN Non sono sicuro di essere obbligato a risponderle, ma è poco probabile che lei l'ignori.

<sup>50</sup> Cfr. *Garde à vue*, cit., p. 19: «Non la vedevo per niente così».

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>52</sup> Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 48.



MADAME MARTINAUD Ho abitualmente il senso dell'umorismo, ma trovo il suo detestabile. Ho attraversato tutta la città per vedere mio marito ed esigo...

GALLIEN Non ha niente da esigere, signora. Mi scusi, non ho l'abitudine di parlare con questo tono...

MADAME MARTINAUD Ma chi può impedirmi di vedere mio marito?

GALLIEN Niente, signora, a parte una piccola cosa. È lui che non la vuole vedere.

MADAME MARTINAUD Sì<sup>53</sup>.

Toni più pacati da parte di quest'affascinante ed elegante signora. Una semplice constatazione, due logiche domande, un'osservazione... e solo a quel punto la ferma richiesta – «esigo...» – rapidamente bloccata da un Gallien molto meno burocratico del suo «originale» britannico. E ancora più distante la reazione di fronte al rifiuto del marito: Edwina lo definisce «ridicolo», ma si affretta a chiamarlo «assassino»; Chantal ne prende semplicemente atto e, con calcolata lentezza e apparenti divagazioni, dà la sua versione dei fatti.

#### TEMPO

Chantal Martinaud appare nel film molto più tardi di quanto non faccia Edwina Barker nel romanzo: approssimativamente dopo 2/3 del film<sup>54</sup> contro circa 1/3 del romanzo<sup>55</sup>. Non è certo l'unico scarto nella sequenza temporale, ma è certamente il più importante: dilatazione dell'attesa in controtendenza rispetto alle altre condensazioni del testo filmico<sup>56</sup>. Già l'antefatto del crimine è molto semplificato: solo otto giorni per due delitti nel film<sup>57</sup> contro i sei mesi e le tre vittime del romanzo. I due primi omicidi (Pauline Standish a Southport e due mesi dopo Rosemary Wallace a Bridlington) condensati in un'unica vittima, Pauline Valéra: la scena del delitto sintetizza

<sup>53</sup> *Garde à vue*, cit., p. 31.

<sup>54</sup> Dopo 51' su 83' della copia visionata (il dvd della Dolmen Home Video).

<sup>55</sup> A p. 48 (cap. 15) delle 126 (46 capitoli) della traduzione italiana.

<sup>56</sup> Un esempio fra tutti: Lyle per tre volte (cfr. Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., pp. 33, 83, 99) si lava le mani: questo cerimoniale si trova concentrato in una sola sequenza nel film.

<sup>57</sup> Cfr. *Garde à vue*, cit., p. 13: «GALLIEN Due bambine sono state uccise [...] la prima il 25 novembre, sulla spiaggia di Saint-Clément, e la seconda il 3 dicembre, sul terreno comunale di Jobourg».

elementi del primo (le dune) e del secondo (la spiaggia e il faro). Il terzo omicidio (Gwendolen Roberts) viene sostanzialmente ripreso in quello di Geneviève Le Bailly: in entrambi i casi è l'accusato ad aver trovato la vittima e avvertito la polizia. Nel romanzo due importanti avvenimenti si producono quasi subito: nel capitolo 8 l'arresto, nel capitolo 15 l'arrivo della moglie, come abbiamo visto a circa 1/3 del testo. Nel film, invece, abbiamo il «fermo» dopo circa 25' (1/3) e l'arrivo di Chantal dopo altri 26' (2/3): una scansione in tre tempi quasi di uguale durata. C'è una certa analogia nella serie degli eventi, ma differiscono notevolmente le cronologie interne.

Nel romanzo:

- Lyle chiede a Barker informazioni sul faro, sui rumori della notte, poi lo apostrofa: «Siete un maledetto bugiardo». Arriva la signora Barker, il marito si rifiuta di vederla e Lyle esce dalla stanza senza aver chiarito la questione del faro (capitolo 14).
- Due capitoli per l'incontro con Edwina (15 e 16) e poi capitoli alternati (dal 17 al 27) sulle due stanze: in una Lyle e Edwina, nell'altra Bell e Barker. Da un lato il flash-back di Edwina (molestie sulla nipote Cindy), dall'altro il pestaggio del marito.
- Lyle esce di nuovo (capitolo 31), incontra l'ispettore capo, poi ancora Edwina, non più arrogante ma visibilmente preoccupata per il marito.
- Lyle dà la risposta che mancava: se fosse stato al faro avrebbe certamente sentito la sirena da nebbia (capitolo 35).
- Barker confessa di essere stato con una prostituta (capitolo 37).
- Lyle gioca la carta «Cindy»: solo a questo punto Barker viene messo al corrente delle rivelazioni della moglie (capitolo 37).
- Barker crolla, si dichiara pronto a una confessione (capitolo 37).
- Ma non confessa subito. Poi Lyle lo inchioda. L'abito consegnato alla polizia era pulito, quindi si era cambiato d'abito (capitolo 40).

Nel film:

- Gallien interroga Martinaud sul faro. Dopo la facezia «fisio-logica» dell'ispettore Belmont, dà lui stesso la risposta che il notaio non ha saputo dare: avrebbe dovuto sentire «il corno da nebbia». Poi esce, e Martinaud non nasconde la sua ammirazione per l'ispettore.
- Gallien nell'adiacente prefettura dal commissario capo; Belmont picchia Martinaud che tenta una breve fuga sui tetti del commissariato.

- Gallien torna, fa uscire tutti e resta solo con Martinaud.
- Martinaud dichiara di preferire gli spontanei come Belmont ai tortuosi come Gallien: non era al faro, è vero, era «sopra una puttana».
- Mezzanotte. Adami annuncia l'arrivo della signora Martinaud: vorrebbe vedere il marito, ma lui si sottrae silenziosamente all'incontro. Gallien esce dalla stanza e Martinaud resta con Adami.
- Gallien e Chantal nella stanza 60. Lei racconta e corregge il marito su un solo punto: i loro rapporti non si sono interrotti subito dopo il matrimonio ma una sera di dieci anni prima, quando ha intuito una certa intimità tra il marito e la nipotina Camille.
- Gallien vuole «una prova» per inchiodare Martinaud, Chantal dice di averla. Stacco sulla stanza 24 – un breve scambio di battute tra Martinaud e Adami –, una breve ellissi che ci impedisce di conoscere la «prova».
- Riprende l'interrogatorio, questa volta sul secondo omicidio. Gallien gli chiede informazioni sui suoi impermeabili. Martinaud dice di averne due identici, è turbato. A un certo punto sembra intuire: «Le ha parlato di Camille...». Ecco un possibile movente.
- Gallien non dice niente, insiste con gli impermeabili: Martinaud ha consegnato alla polizia un impermeabile pulito e ha fatto pulire quello sporco di sangue. Gallien ha una prova: la ricevuta della lavanderia. La prova fornita da Chantal.

Da un confronto fra le due sequenze cronologiche scaturiscono alcune importanti differenze. La risposta sul faro è una molla essenziale: spinge l'accusato a una rivelazione – i rapporti con le prostitute – che vorrebbe in qualche modo distrarre dal vero segreto. Nel romanzo – dove più forte è la presenza di un rimosso sessuale e la paura della perdita della rispettabilità – la risposta viene rinviata a lungo. Ma quando Barker si difende con quella rivelazione, Lyle gioca la sua carta: il *movente*. Nel film la risposta viene data immediatamente ma ne viene attenuato l'effetto. Gallien esce due volte: dopo la pausa della prefettura si colloca la rivelazione sulle prostitute (Martinaud ha poi tutto il tempo per riflettere) e, dopo il colloquio con Chantal, Gallien gioca la sua carta: la *prova* della lavanderia. Il «montaggio alternato» del romanzo accosta il racconto delle molestie e il pestaggio di Barker. Nel film la prima delle due sequenze alternate – il pestaggio durante il colloquio tra Gallien e il commissario capo – ha un ruolo evidentemente subordinato alla seconda che merita uno sguardo più ravvicinato.

## CHANTAL, JÉRÔME E CAMILLE

Sì, ha ragione Chantal, ci sono cose che il marito «ha lasciato nell'ombra»<sup>58</sup>: la rottura tra loro non risale alla fine del viaggio di nozze, come lui sostiene, ma a un momento successivo, a una serata natalizia «di dieci anni fa»<sup>59</sup>. Inizia il suo racconto e l'allusione alle feste – un anniversario ben calcolato<sup>60</sup> – la induce a voltarsi verso sinistra: seguendo la direzione del suo sguardo una panoramica verso destra scopre l'albero di Natale – già inquadrato in precedenza – e continua, dalla finestra, con una *plongée* sulle luci notturne della città. Con movimento inverso, la panoramica procede fino a scoprire il profilo di Martinaud. Seguiamo i suoi movimenti sino a quando la cinepresa lo inquadra in primissimo piano, leggermente dal basso, lo sguardo sognante. Stacco e primissimo piano di una bambina sorridente: dà l'impressione di guardare Martinaud – come in un controcampo della memoria – e lo stacco successivo ci riporta su di lui, al presente. Ancora uno stacco sulla stanza di Chantal e inizia il suo racconto, un lungo flash-back<sup>61</sup>:

MADAME MARTINAUD Avevamo preso l'abitudine di passare il Natale a Louviers, da mio fratello e sua moglie. In realtà era a causa di Camille, la loro figlia...<sup>62</sup>.

Si ritorna sul primo piano della bambina e continua il racconto *off* di Chantal: una gradevole serata, i doni, il marito Jérôme con la nipotina che chiacchierano e restano soli in sala da pranzo:

MADAME MARTINAUD E io avevo dimenticato dei regali sotto l'albero. Sono tornata a prenderli senza aspettare. A meno che queste ragioni non

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>60</sup> Lo spunto è, come vedremo, nel romanzo (cfr. Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 60): il film sfrutta al meglio – ciò che non faceva *Lavaggio del cervello* – quella circostanza, dando un preciso riferimento temporale – la notte di San Silvestro – all'interrogatorio. E creando inoltre la giustificazione di un certo abbigliamento.

<sup>61</sup> Accanto al flash-back di Chantal si collocano quei brevissimi flash che creano brevissime fughe dallo spazio chiuso dell'interrogatorio – più visualizzazioni di pensieri che di parole – forse più vicini al punto di vista di Gallien, aumentando l'inquietudine senza allentare l'atmosfera claustrofobica: cfr. *Entretien avec Claude Miller*, cit., p. 11.

<sup>62</sup> *Garde à vue*, cit., p. 33.

si chiamino intuizione? Erano là. Lui le parlava, lei ascoltava. Non posso ripetere le parole... Ma era... come dire... lui le parlava come a una donna. Si sarebbe detto che la teneva... E poi ha dovuto sentire che ero là... Mi ricordo di Camille... Il suo sorriso... Lui non aveva il diritto di farla sorridere così<sup>63</sup>. 21

Da quel momento marito e moglie hanno vissuto separati nella stessa casa: li divide, di notte, un corridoio di quindici metri. Nessun ritorno alla normalità, perché «ci sono delle immagini che non si cancellano»<sup>64</sup>. Ma l'ispettore Gallien non sembra particolarmente convinto.

GALLIEN Signora Martinaud, quanto ha appena detto può spiegare, a rigore – dico a rigore – un comportamento... Ma io, signora, sono poliziotto. E per incolpare Jérôme Martinaud... ebbene, mi occorre una prova<sup>65</sup>.

MADAME MARTINAUD Io l'ho<sup>66</sup>.

Chantal Martinaud ha condannato il marito, dieci anni prima, sulla base di una semplice intuizione. Ora, dieci anni dopo, trova il modo di farlo condannare anche dagli altri. Ben altre erano, nel romanzo, le ragioni di Edwina Barker. Perché il marito era «un guardone» e sarebbe stato ben presto un violentatore<sup>67</sup>. Ma, in mezzo, il suo «monologo esitante» – il suo ricordo – ha ben altra consistenza:

«Cinque anni fa... o forse sei. Non importa quanto tempo fa. Ho un fratello... un fratello sposato. Era Natale. Un pranzo natalizio a Sheffield. Mio fratello vive lì. Con sua moglie. E sua figlia. Una bambina. Una bella bambina, tanto bella. Cindy [...] George e Cindy rimasero in sala da pranzo. Soli. [...] George era lì. [...] Cindy era sulle sue ginocchia [...] George teneva

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>65</sup> La versione finale della sceneggiatura tende in ogni modo alla concisione. Il passaggio in questione, citato da Durant, *Michel Audiard*, cit., p. 382, ne è un esempio rispetto a una stesura precedente dove Gallien diceva invece: «Quest'immagine spiega, a rigore, un comportamento, non costituisce una prova. E per incolpare Jérôme Martinaud dell'omicidio di Geneviève Le Bailly e Pauline Valéra mi occorre una prova».

<sup>66</sup> *Garde à vue*, cit., p. 34.

<sup>67</sup> Cfr. Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 53: «Da guardone a violentatore di bambine. Questo è il balzo, come lo vedo io, e dovete ammettere che non è troppo grande. Dopo la violenza, l'assassinio ne consegue necessariamente. Perché a lui sta a cuore di salvare la sua cosiddetta rispettabilità».

la mano sotto il vestitino [...]. E... la bestia... con l'altra mano guidava la manina di Cindy... Si era... si era sbottonati i calzoni. Ed era... era...». Non ce la fece più. Le lacrime le scesero sulle guance [...]. «Devo ancora... devo continuare?». «No» fece Lyle, dolcemente<sup>68</sup>.

Del resto il marito crollerà non per la pressione dell'interrogatorio, ma solo sentendosi scoperto da Lyle nel suo vero segreto:

«Motivi per la violenza carnale? Violenza a bambine?». Gli occhi di Lyle s'indurirono e la sua voce si fece roca. «Dobbiamo chiamarli "Cindy"? Io so tutto di Cindy, Barker. Conosco la magagna della vostra personalità»<sup>69</sup>.

E solo a questo punto confesserà, andando molto al di là delle proprie colpe:

«Edwina, mia moglie, sa odiare, ispettore. Su questo punto siamo d'accordo. È stata lei, penso, a dirvi di Cindy. Vi ha detto che anch'io voglio bene a Cindy? Che quel Natale, tanto tempo fa, il male mi s'insinuò nel cervello? Mia moglie è una donna onesta, e certo non ha esagerato niente. Ma ci sono cose che non sa, non vuole sapere e non saprà mai. Che anch'io ho sofferto. Dio, come ho sofferto. Questa mano...». Sollevò la mano destra dal tavolo. «Per distruggere quel che ho fatto, sarei felice di prendere un'ascia e tagliarmela. [...] Forse pensate di avermi distrutto. Ispettore Lyle, io ero un uomo distrutto prima di venire qui, molto prima. Fatemi le vostre domande. Vi darò le risposte che volete, quali che siano»<sup>70</sup>.

Martinaud, al contrario, avrà soltanto il sospetto della rivelazione di Chantal:

MARTINAUD Le ha parlato di Camille... Bene, lo dica... lo dica che è venuta a parlarle di questo. Un movente per violentare delle bambine [...]. Evidentemente è più facile da dire così che raccontare una storia d'amore<sup>71</sup>.

Ma non ci sarà nessuna ammissione di Gallien in tal senso e quando, ormai scagionato, il notaio gli chiederà se avrebbe convocato Ca-

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>71</sup> *Garde à vue*, cit., p. 36.

[18]



[19]



[20]



[21]



18-21. Claude Miller, *Guardato a vista*.

mille al processo, la risposta – coerente, inevitabile – arriverà dopo una lunga pausa:

GALLIEN Quale Camille?<sup>72</sup>.

#### PROVE DI COLPEVOLEZZA

Ci sono tre tempi nel romanzo come nel film: il presente dell'interrogatorio, il passato prossimo degli omicidi e dell'inchiesta, e un passato più remoto, un antefatto che la serie dei delitti riporta in superficie. A parte questa somiglianza, c'è una fortissima differenza nel modo in cui i diversi strati del *plot* vengono a determinare la confessione dell'accusato:

– Nel romanzo c'è un retroscena forte – Barker colto sul fatto durante le molestie – e un'accusa debole – la moglie non ha alcuna prova che il marito sia un assassino – accusa del resto ampiamente annunciata. Barker crolla per Cindy – solo un possibile movente – non per le altre accuse.

– Nel film c'è un retroscena debole – un sorriso e una semplice intuizione – e un'accusa forte – una prova: lo scontrino della lavanderia – che fa comprendere al notaio fino a che punto possa spingersi l'odio della moglie.

La prova dell'impermeabile è già nel romanzo, preparata e diluita in tre capitoli (dal 38 al 40), inserita abilmente tra il crollo di Barker (capitolo 37) e l'effettiva confessione. Nessuna ricevuta, solo una semplice deduzione: invece di un impermeabile sporco – è stato nel boschetto, poi ha vomitato – l'impiegato ha consegnato alla polizia un impermeabile perfettamente pulito e l'ispettore Lyle lo incalza:

«Voi vi siete cambiato d'abito. Quando siete arrivato a casa, vi siete cambiato d'abito prima di telefonare alla polizia. [...] Era giovedì. Portaste a pulire il vestito il venerdì, com'è vostra abitudine. Il delitto il giorno prima, la pulizia il giorno dopo»<sup>73</sup>.

Barker protesta debolmente – aveva toccato la vittima per vederla

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>73</sup> Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., pp. 114-115.



in faccia – ma è troppo scosso per poter reagire veramente. Nel film le stesse riflessioni sono accompagnate da un colpo di scena, l'esibizione di una prova acquisita «fuori campo» in un'ellissi – o, per meglio dire, in una parallissi – precedente: uno stacco (e un breve scambio di battute tra Martinaud e Adami) all'interno della sequenza nella stanza 60. Poi Gallien torna e stringe d'assedio il notaio. Ancora il faro, poi il boschetto di Jobourg e le tracce di foglie. E gli impermeabili. Martinaud l'interrompe: «Le ha parlato di Camille... un movente per violentare delle bambine...». Ma la prova sta in una ricevuta della lavanderia, fornitagli da Chantal. Martinaud è dunque rientrato, si è cambiato, e ha consegnato alla polizia un altro impermeabile. È quello che indossa adesso l'impermeabile di Jobourg. Ma il notaio non crolla per la prova, anche lui ha altre ragioni:

MARTINAUD È... non è questo... è semplicemente che...

GALLIEN Cosa, Martinaud?

MARTINAUD Non... non pensavo... non pensavo che lei sarebbe arrivata fino a questo punto.

GALLIEN Sua moglie non l'ama molto, vecchio mio...

MARTINAUD No, no... questo... non troppo. Bisogna dire che a questo punto diventa quasi divertente<sup>74</sup>.

Una prova che a ben pensarci non è poi tale. Un reperto inutilizzabile, forse una prova distrutta, certo un forte indizio. Il suo comportamento ci dice solo che dopo essersi sporcato di sangue nel riconoscere il cadavere (cosa che ha ammesso) ha consegnato in preda al panico – scioccamente, contraddittoriamente – un impermeabile pulito. Una circostanza sospetta, non una prova. E infatti è innocente.

#### EPILOGO

Un colpo di scena consegna alla polizia, in entrambi i testi, il vero colpevole. Una telescrivente nel romanzo annuncia a Lyle la cattura dell'assassino<sup>75</sup>, una macchia di sangue su un'auto rubata e poi ritro-

<sup>74</sup> *Garde à vue*, cit., p. 38.

<sup>75</sup> Cfr. Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 123: «La donna poliziotto che stava alla telescrivente strappò dalla macchina l'ultimo messaggio. Esitò un attimo, poi si decise e andò

vata fa rientrare in scena quel Jabelain che abbiamo visto all'inizio del film. Amplificazione forse un po' ostentata, ma pur sempre efficace non solo nel suo significato più ovvio – mentre ci si accanisce sul colpevole «ideale» il vero colpevole ci passa accanto – ma anche come opportuno rallentamento prima della scena finale. In *Lavaggio del cervello* il pensiero di Barker, quasi incredulo, va alla moglie:

«Potevo... potevo essere stato io. Voi ne eravate così sicuro. Proprio sicuro. Edwina... mia moglie... ne è ancora sicura. Non crederà... a questo. Di chiunque altro si tratti... non crederà mai che sia stato lui. Crederà sempre che sono stato io. [...] Non importava più niente, e ancora adesso non importa. No, non ha nessuna vera importanza. Lasciamo che sia io. Non m'importa più di niente»<sup>76</sup>.

Il finale del romanzo – dopo che tante parole, immagini, pensieri hanno invaso la scena – è invece un vero trionfo del fuori campo. Barker esce definitivamente di scena, Lyle sa di dover parlare con Edwina<sup>77</sup>, ma il lettore non lo seguirà, non assisterà al loro ultimo colloquio. E, come lui, non sarà presente poco dopo al suicidio della donna<sup>78</sup>:

L'agente era senza fiato e sembrava spaurito. Balbettò: «Signore... la signora Barker. Qui fuori. Proprio adesso. Vi stavo cercando per dirvelo. Lei... lei si è buttata dal marciapiedi... dritta sotto le ruote di un autobus. Deliberatamente. Ci sono decine di testimoni. Il guidatore non ha potuto far niente. Lei... lei è...». «Morta?». La parola cadde come un masso in uno stagno oscuro. L'agente annuì<sup>79</sup>.

da Lyle. Gli consegnò il messaggio e disse: "Penso che dovrete vedere questo, signore". Lyle spalancò gli occhi, quindi batté le palpebre per scacciare la sonnolenza. Lesse il messaggio, la faccia immobile, tranne un impercettibile indurirsi della mascella.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 125-126.

<sup>77</sup> Cfr. *ibid.*, p. 126: «Io devo... devo scambiare qualche parola con sua moglie. Devo dirle cosa è successo».

<sup>78</sup> Jacques Fieschi, nella sua recensione a *Garde à vue*, in «Cinématographe», 71, ottobre 1981, p. 22, descrive un finale diverso per il romanzo – lapsus della memoria – con un ritorno della moglie sotto il tetto coniugale. E tuttavia, come racconta il direttore artistico (*Entretien avec Lam Lê*, cit., p. 16), quel finale esiste davvero in una prima versione della sceneggiatura: «Martinaud veniva liberato, sua moglie l'aspettava e tutti e due se ne andavano. Immaginiamo l'orrore della vita che li attendeva. Claude aveva dei dubbi in proposito. L'idea era buona, infernale, molto Pinter. Io pensavo che significasse domandare allo spettatore un secondo sforzo, obbligarlo a costruire un secondo film nella sua testa per comprendere l'importanza di questo finale. Era troppo. Troppo per il grande pubblico».

<sup>79</sup> Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 126.

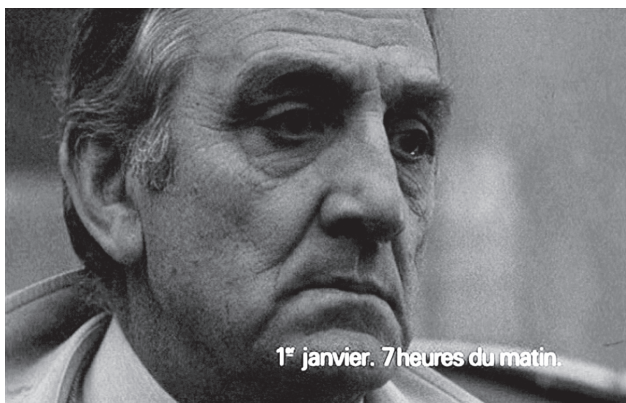
[22]



[23]



[24]



22-24. Claude Miller,  
*Guardato a vista.*

E lo perderà di vista per l'ultima volta perché la sua ultima immagine possa essergli consegnata dalle parole che il sovrintendente, appena arrivato alla stazione di polizia, rivolge al sergente di turno:

«È successo qualcosa? Ho visto proprio adesso l'ispettore Lyle nel parcheggio. Pareva... che so io... pareva un cadavere. E stava piangendo! Stava piangendo, per amor del cielo!»<sup>80</sup>.

22 Triplice affermazione di una visione obliqua, con il lettore che  
 arriva sempre in anticipo o in ritardo: un colloquio, un suicidio,  
 un pianto. Una strana attenuazione, a ben vedere, che il finale del  
 film ricalcherà solo in parte. E anche qui tre momenti. Il primo è un  
 colloquio muto. Chantal Martinaud ha assistito, nel parcheggio del  
 commissariato, alla scoperta del cadavere nell'auto di Jabelain e ha  
 seguito tutta la conversazione successiva: ha incrociato lo sguardo di  
 Gallien, ha capito. Il secondo è ancora una volta un suicidio fuori  
 23 campo: appena uscito dal commissariato, Martinaud si dirige verso  
 l'auto della moglie, entra, vede una macchia di sangue sulla sua tem-  
 pia e una pistola in mano. Ma è con il terzo e ultimo movimento che  
 il regista ci dà il «suo» finale, una pagina di grande cinema<sup>81</sup>: l'urlo  
 ripetuto, straziante, soffocato di Martinaud – «Gallien!» – e il volto  
 pietrificato dell'ispettore. Torna alla mente, subliminale, una delle  
 pagine iniziali del romanzo:

Cadde il silenzio. [...] Un silenzio penetrante quanto un urlo. I due  
 uomini stavano l'uno di fronte all'altro [...] faccia a faccia, gli occhi negli  
 occhi<sup>82</sup>.

24 Non il pianto dell'accusatore, ma l'urlo dell'accusato. Ancora una  
 volta, per l'ultima volta, insieme. Sono le sette del mattino: cala il  
 sipario.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>81</sup> Scrive in proposito Gervasini, *Cinema poliziesco francese*, cit., p. 183: «Il finale è tra le sequenze in assoluto più belle della storia del polar. Tre primi piani di un'intensità che fa male: Chantal ormai morta, Serrault sconvolto, Ventura sconfitto».

<sup>82</sup> Wainwright, *Lavaggio del cervello*, cit., p. 31.

SURCONTRE! *I FANTASMI DEL CAPPELLAIO*  
DA GEORGES SIMENON A CLAUDE CHABROL

Claude Chabrol è uno dei mostri sacri della cinematografia francese, con un itinerario che va dall'apprendistato critico dei «Cahiers du cinéma» alla grande stagione della Nouvelle Vague e oltre. Lontano dall'ascetismo di Rivette, dal rigorismo ideologico di Godard, dalle geometrie di Rohmer; più vicino – nella comune bulimia romanzesca e nell'amore per il poliziesco – al solo Truffaut. Una filmografia immensa da *Le beau Serge* (1957) a *La fille coupée en deux* (2007); un po' a caso la memoria corre dalla sonnolenta provincia del *Tagliagole* a quella dell'*Amico di famiglia*, dall'ossessione di Théo Van Horn nei *Dieci incredibili giorni* a quella di Charles Thénier in *Ucciderò un uomo*. Una filmografia con opere più o meno riuscite, non sempre all'inseguimento del capolavoro a tutti i costi, ma con continui capovolgimenti di fronte, con una vitalità e una prolificità impressionanti. E una fortissima presenza di adattamenti, in gran parte di genere, con nomi che vanno da Patricia Highsmith a Ruth Rendell, da Ellery Queen a Ed McBain. Il suo ingresso ufficiale in quella che Truffaut definì «la pacifica coorte dei Simenoniani»<sup>1</sup> avviene all'inizio degli anni ottanta con l'adattamento dei *Fantasmii del cappellaio*, un romanzo a cui pensava da molto tempo<sup>2</sup>, come altri registi «Simenoniani»<sup>3</sup>, e alla cui realizzazione contribuisce in modo

<sup>1</sup> Lettera a Georges Simenon del 23 novembre 1977 in François Truffaut, *Correspondance*, Paris, Hatier, 1988 (*Autoritratto*, a cura di Sergio Toffetti, Torino, Einaudi, 1989, p. 236).

<sup>2</sup> Cfr. Claude Chabrol, *Et pourtant je tourne*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 351.

<sup>3</sup> Jean Delannoy lo ha poi dichiarato a Jean-Baptiste Baronian nel novembre del 1987:

determinante l'incontro con l'attore Michel Serrault<sup>4</sup>; seguirà una decina d'anni dopo *Betty*, e in entrambi i casi il regista firmerà la sceneggiatura.

## ADATTARE SIMENON

Il numero dei romanzi di Simenon approdati sul grande schermo è altissimo e, soprattutto, destinato ad aumentare anno dopo anno<sup>5</sup>, a conferma di quanto Chabrol ha dichiarato a François Guérif: «I libri di Simenon sono miniere per sceneggiature»<sup>6</sup>. Eppure questo altissimo consenso cela opinioni molto distanti proprio tra quanti si sono misurati concretamente con il lavoro di trasposizione. Chabrol, per esempio, è tornato più volte sull'argomento e sempre in termini molto espliciti: «Mi sono accorto adattando Simenon», ha dichiarato a Marie Marvier, «che c'erano tre trappole da evitare: non aggiungere, anche quando l'intreccio appare esile. Si è stabilito un equilibrio così e la magia scompare se si aggiunge qualcosa. Non tagliare! E non cambiare! La sola cosa da fare è prendere il libro e adattarlo in modo completamente letterale. Questo pone enormi problemi di regia che occorre cercare di risolvere. Ma per la sceneggiatura si prende il libro e lo si copia»<sup>7</sup>. Sulla reale applicazione di questi precetti torneremo successivamente: resta comunque una dichiarazione – certo un po' sospetta per gli addetti ai lavori – di assoluta fedeltà. Molto diversa è la posizione espressa da uno dei più

«Volevo girare *I fantasmi del cappellaio*, ma Claude Chabrol mi ha preceduto» (*Jean Delannoy ou la littérature à l'écran. Entretien avec Jean-Baptiste Baronian*, in *Simenon et le cinéma*, Cahiers Simenon 1, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1988, p. 27).

<sup>4</sup> Come confida lo stesso Chabrol a François Guérif: cfr. «Polar», 25, ottobre 1982.

<sup>5</sup> Numerosissime le pubblicazioni sull'argomento, accompagnate sempre da una filmografia finale. Senza pretesa di esaustività eccone alcune in ordine cronologico: *Simenon et le cinéma*, cit.; *Simenon al cinema*, a cura di Roberto Ellero, Quaderni di Circuito Cinema, 38, Comune di Venezia 1990; Claude Gauteur, *Simenon au cinéma*, Bruxelles, Didier-Hatier, 1990; Id., *Simenon au cinéma*, in *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993; Id., *D'après Simenon. Simenon et le cinéma*, Paris, Omnibus, 2001; Serge Toubiana, Michel Schepens, *Simenon Cinéma*, Paris, Textuel, 2002. La filmografia aggiornata, a cura di Claude Gauteur, si trova sul sito del Centre d'Études Georges Simenon: <http://www.libnet.ulg.ac.be/Simenon/filmsim.htm>.

<sup>6</sup> Claude Chabrol a François Guérif, in «Polar», 25, ottobre 1982.

<sup>7</sup> Claude Chabrol, «*Le scénario, c'est le moment où je travaille!*», intervista di Marie Marvier, in «Synopsis», 10, dicembre 2000, p. 14.

grandi sceneggiatori – soprattutto come maestro dei dialoghi – del cinema francese, Michel Audiard: «Quando adattate un Simenon, non conservate quasi niente (si pensa che Simenon corrisponda esattamente al cinema, ma non è vero: tutto accade nella mente dei personaggi), ma disponete dell'essenziale, la consistenza, la carne... partendo da questo, si possono fare mille cose»<sup>8</sup>. Un'opinione che si può non condividere ma che nasce da una lunga frequentazione: ben cinque sceneggiature da Simenon per Gilles Grangier<sup>9</sup>, Jean Delannoy<sup>10</sup>, Henri Verneuil<sup>11</sup>. Se, per Audiard, l'atmosfera simenoniana è cinematografica, i dialoghi sono perfetti da leggere ma inutilizzabili al cinema: in questa chiave scriverà le battute per Jean Gabin nel contestatissimo *Le sang à la tête* di Grangier<sup>12</sup>, molto criticato anche da Chabrol<sup>13</sup>. Eppure un punto di contatto tra la visione di Audiard e quella di Chabrol non manca: il personaggio come punto di partenza. Tutto accade «dentro» i personaggi, suggerisce Audiard, e «sono i personaggi a prevalere sull'intreccio, l'intreccio non esiste che attraverso la costruzione dei personaggi», spiega Chabrol<sup>14</sup>.

Se la prevalenza del personaggio non è in discussione<sup>15</sup>, il metodo simenoniano comporta una precisa delimitazione prospettica: «Ho

<sup>8</sup> Michel Audiard a Jacques Fieschi, Mathieu Mangon e Philippe Carcassonne, in «Cinématographe», 53, dicembre 1979.

<sup>9</sup> *Le sang à la tête*, 1956 (da *Le fils Cardinaud*).

<sup>10</sup> *Maigret tend un piège*, 1957; *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, 1959; *Le Baron de l'écluse*, 1959 (solo dialoghi).

<sup>11</sup> *Le Président*, 1960.

<sup>12</sup> All'uscita, il film fu stroncato da Truffaut su «Arts», ma accolto positivamente da Simenon; vent'anni dopo, all'indomani di una riproposizione, lo scrittore si mostrò invece molto più severo nei confronti di un adattamento che conservava pochissimo del romanzo originale: cfr. Philippe Durant, *Michel Audiard*, Paris, Le cherche midi, 2005, pp. 79-81.

<sup>13</sup> Lo stesso Chabrol me ne ha parlato durante un'intervista: «Quando ho iniziato a fare il regista volevo girare *Le fils Cardinaud*: non se ne fece nulla. Fu fatto da Grangier – il titolo è *Le sang à la tête* – un film con Gabin che non ha niente a che vedere con il romanzo. *Le fils Cardinaud* è un romanzo sull'umiltà, su un uomo che supera se stesso per recuperare la sua donna. Quest'umiltà, il tipo umile, è il tema stesso del film: non ce n'è traccia nell'adattamento con Gabin, una specie di riparatore di torti» (Sandro Volpe, *Conversazione con Claude Chabrol*, in «Filmcritica», 429, novembre 1992, p. 475).

<sup>14</sup> Georges Simenon, Claude Chabrol, *Une affaire d'homme*, dichiarazioni raccolte da Eva Maek-Gérard, in «Studio», 31, ottobre 1989, p. 97.

<sup>15</sup> In tal senso appare ancora più significativa l'analisi chabroliana di *Laura* di Otto Preminger (adattamento dal romanzo di Vera Caspary), contenuta in suo articolo del 1955: «Tutto avviene qui come se i personaggi fossero stati creati prima dell'intreccio (beninteso abitualmente accade il contrario), come se costruissero loro stessi l'intreccio, trasponendolo su un piano che non pensava certo di raggiungere» (Claude Chabrol, *Évolution du film policier*, in «Cahiers du cinéma», 54, 1955, p. 31).



una disciplina rigorosa per restare nella pelle dei miei personaggi, soprattutto del mio personaggio principale, poiché generalmente nei miei romanzi, anche se ci sono vari personaggi, tutto è visto attraverso gli occhi di uno solo ed è quel personaggio che io devo essere»<sup>16</sup>.

## TRILOGIA DEL SARTO E DEL CAPPELLAIO

In una lettera del maggio 1948 André Gide invita Simenon a misurarsi finalmente con un vero romanzo polifonico<sup>17</sup>, ma appare all'oscuro della singolare operazione di riscrittura che l'amico sta portando avanti nel rifugio solitario di Stud Barn, un ranch nei pressi di Tumacacori in Arizona, al confine messicano<sup>18</sup>. Nell'arco di due anni, tra l'inizio del 1947 e la fine del 1948<sup>19</sup>, Simenon torna per ben tre volte sulla stessa storia, con una piccola trilogia formata dal racconto *Il piccolo sarto e il cappellaio*, dalla sua variante *Benedetti gli umili* e dal romanzo *I fantasmi del cappellaio*. La cronologia compositiva è nota: dal testo del racconto *Il piccolo sarto e il cappellaio*, scritto in Florida a Bradenton Beach nel marzo del 1947, Simenon ricava una versione, *Benedetti gli umili*, che presenta, oltre a lievi interventi stilistici, un diverso finale e che, tradotta in inglese, vincerà nel 1949 il premio per il miglior racconto poliziesco al concorso annuale organizzato dall'«Ellery Queen's Mystery Magazine»; nel frattempo, nel dicembre del 1948, a Tumacacori, lo scrittore aveva portato a termine il romanzo *I fantasmi del cappellaio*, una riscrittura del racconto che ne rovesciava il filtro narrativo sostituendo il cappellaio al sarto<sup>20</sup>. Per mettere a fuoco le differenze fra

<sup>16</sup> Roger Stéphane, *Georges Simenon, Portrait-souvenir*, Paris, Tallandier, 1963, p. 174.

<sup>17</sup> «Attendo ancora che Lei riesca a costruire un romanzo a più personaggi con quella perfezione e quel dominio della narrazione di cui si è più volte dimostrato capace quando si è applicato alla costruzione di un personaggio unico» (Lettera dell'11 marzo 1948 in André Gide, Georges Simenon, *Caro Maestro, Caro Simenon*, Milano, Rosellina Archinto, 1989, p. 65).

<sup>18</sup> In questo paragrafo riprendo e sintetizzo alcune pagine, dedicate alla trilogia, del mio saggio *Pas feutrés: palimpseste Simenonien*, in «Traces», 10, Centre d'Études Georges Simenon, Université de Liège, 1998, pp. 67-91.

<sup>19</sup> Nella prima parte del «periodo americano» che va dall'ottobre del 1945 al marzo del 1955. Nei romanzi di questo periodo l'ambientazione locale risulta nel complesso piuttosto marginale e ad essa rimane totalmente estranea la trilogia che stiamo per prendere in esame.

<sup>20</sup> L'ordine di pubblicazione è più complesso: la versione inglese viene pubblicata dall'«Ellery Queen's Mystery Magazine» nell'aprile del 1949, la traduzione francese della versione inglese il mese successivo su «Mystère Magazine», edizione francese della rivista americana,



le successive versioni conviene far riferimento a una breve sintesi del *Piccolo sarto*.

Una minuscola città francese immersa in una pioggia autunnale è sconvolta da una serie di omicidi: sei donne strangolate nel giro di pochi giorni. Kachoudas, sarto di origine armena, scopre per caso che il cappellaio Labbé, suo dirimpettaio, è l'assassino. Ma Labbé è al corrente della sua scoperta e in Kachoudas lottano la paura del cappellaio e il desiderio di riscuotere la taglia di ventimila franchi; quando finalmente si decide a denunciarlo, viene preceduto dalla domestica di Labbé. Rispetto al *Piccolo sarto* il testo di *Benedetti gli umili* comporta, accanto ad alcune differenze marginali<sup>21</sup>, una stesura alquanto diversa della seconda parte del quarto capitolo: il finale ne risulta modificato, ed è Kachoudas questa volta a precedere la cameriera di Labbé, denunciando il cappellaio e riscuotendo la taglia. Il passaggio dalla novella al romanzo comporta innanzitutto un consistente incremento dei capitoli (da quattro a dieci) e delle pagine complessive (circa triplicate), e il ribaltamento prospettico permette una conoscenza diretta dei pensieri del cappellaio e alcune illuminanti incursioni nel suo passato: alla detective story si sostituisce quindi il resoconto psicologico di una disgregazione, quella progressiva vertigine della follia che porterà Labbé, dopo la morte (naturale) di Kachoudas, ad accogliere con sollievo l'arresto finale.

#### FEDELTÀ: ISTRUZIONI PER L'USO

A uno spettatore – anche quando si tratti di uno spettatore che ama accostare un film e la sua fonte letteraria – non è certo richiesta una conoscenza tanto dettagliata della genesi di un romanzo. E, nella maggior parte dei casi, nemmeno a un regista o a uno sceneggiatore. Quando il testo è solo il punto di partenza per una variazione personale, poi, un tale approfondimento può anche sottrarre energia, allentare una tensione creativa. Ma di fronte a un partito preso di fedeltà – come quello più volte dichiarato da Chabrol all'epoca dei *Fantasma* – una visione d'insieme di tutti i materiali disponibili per una rielaborazione testuale costituisce un atout essenziale. In altre parole, anche una

mentre la versione originale sarà pubblicata solo nel 1950 nella raccolta *Maigret et les petits cochons sans queue*.

<sup>21</sup> Dai quattro capitoli scompaiono i titoli presenti nel *Piccolo sarto* e nei primi tre vengono introdotte alcune correzioni stilistiche.

trasposizione *fedele* pone un problema teorico: fedele *a cosa*? Truffaut e Gruault avevano dato una risposta a questa domanda – adattando Roché o James – nel senso di una forte impregnazione nell’universo narrativo dei due autori. Chabrol, sceneggiando lui stesso Simenon, dimostra analoga attenzione a tutti gli elementi utili e, tutt’altro che reticente sul suo metodo, è tornato più volte sull’argomento. Nel corso di una conversazione mi ha esplicitato la sua idea di trasposizione fedele: «La costruzione dei *Fantômes du chapelier* era stupenda ed inoltre con la novella del *Petit tailleur et le chapelier* – prendendone degli elementi quando c’era qualcosa nel romanzo che mi disturbava o che mi poneva dei problemi – sapevo di avere la possibilità di creare una sceneggiatura completamente fedele»<sup>22</sup>. E, sollecitato ulteriormente su un aspetto – la complicità tra i due personaggi principali – derivato soprattutto dalla novella, è stato ancora più diretto: «Sì, certamente, e per una semplice ragione: era impossibile fare altrimenti sullo schermo. Quando appaiono rapporti così forti tra chi guarda e chi è guardato, non può che nascere una complicità: è successa la stessa cosa con *La finestra sul cortile*, dove la complicità nasce anche tra i due uomini, in un certo qual modo. E mi sono detto dunque: la complicità è obbligatoria, non ci si può sottrarre. Ed inoltre è un elemento visivamente molto efficace e molto interessante. Simenon scrive il romanzo circa un anno e mezzo dopo la seconda stesura del *Petit tailleur*: della novella, infatti, esistono due versioni con due conclusioni diverse. Lo aveva scritto molto in fretta per il Premio «Ellery Queen» – si divertiva molto a fare quel concorso – e in seguito aveva modificato un po’ la conclusione; in effetti, il suo secondo finale è migliore. Questo, evidentemente, gli ha dato l’idea: il personaggio di Labbé lo affascinava talmente, gli piaceva talmente che decise – dal momento che era già tornato sull’argomento – di ritornarvi una terza volta»<sup>23</sup>.

## PUNTI DI VISTA

A un hitchcockiano come Chabrol la somiglianza non poteva certo sfuggire: una certa aria di famiglia si sente nei *Fantasm* e il richia-

<sup>22</sup> Volpe, *Conversazione con Claude Chabrol*, cit., p. 471.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 471.

mo alla *Finestra sul cortile* non arriva inaspettato. Gli ingredienti che conosciamo ci sono proprio tutti, anche se un po' mischiati: il dirimpettaio che uccide la moglie malata e ne occulta il corpo, ma invalido – anche se solo momentaneamente – lì era il voyeur Hal Jeffries, non la vittima, la povera signora Thorwald. E Labbé non ripeterà l'errore di Lars Thorwald – l'indizio decisivo per Jeffries – di non dormire nella propria stanza da letto dopo l'omicidio. Analogie tra i due film che discendono direttamente dalle fonti letterarie e richiamano l'attenzione su un'altra possibile influenza: il racconto *Rear Window* (conosciuto appunto in Italia con il titolo *La finestra sul cortile*) da cui è stato tratto nel 1954 il film di Hitchcock, fu pubblicato da Cornell Woolrich all'inizio degli anni quaranta<sup>24</sup>, certamente prima della stesura del *Piccolo sarto* e dei *Fantasmî*. Quale che sia il presunto rapporto tra Simenon e Woolrich, l'ispirazione hitchcockiana di Chabrol, molto meditata<sup>25</sup>, ci porta al centro di alcune scelte decisive per l'adattamento da Simenon. Per apprezzarne il senso è tuttavia opportuna un'ulteriore ricognizione della genesi del romanzo. Il fatto che il regista opti per una soluzione ibrida – inserire alcuni elementi del *Piccolo sarto* all'interno della costruzione dei *Fantasmî* – può apparire infatti una semplice operazione di bricolage. Ma, se osserviamo da vicino i due testi simenoniani, le ragioni risultano più evidenti perché la strategia prospettica è un po' più complessa. Dalla novella al romanzo i due personaggi principali si affrontano in una sorta di campo/controcampo investigativo. Eppure il ribaltamento non è immediato: i *Fantasmî* conservano il punto di vista di Kachoudas nei primi quattro capitoli e la permanenza di questa angolazione permette di gettare un ponte tra le due versioni, di apprezzare al meglio il gioco delle gradazioni prospettiche. Se nel *Piccolo sarto* Simenon si muove all'interno di una certa stabilità prospettica, nei *Fantasmî* assistiamo a un'iniziale marcia di avvicinamento all'interiorità di Labbé – che resta a lungo il perno prospettico del romanzo<sup>26</sup> – cui corrisponderà specularmente la presa di distanza

<sup>24</sup> Inizialmente con il titolo *It Had to be a Murder* nel 1942, l'anno stesso con il titolo definitivo di *Rear Window*, e nel 1946 con il titolo *Six Times Death*.

<sup>25</sup> Joël Magny, nella sua bella monografia dedicata al regista (*Claude Chabrol*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 70), elenca «gli ingredienti eminentemente hitchcockiani» del film: «L'osservazione del dirimpettaio della *Finestra sul cortile*, i pedinamenti di *Vertigo*, la donna quasi mummificata di *Psycho*».

<sup>26</sup> Se alcuni piccoli slittamenti prospettici (il commesso Valentin, la domestica Louise)

dell'epilogo. Doppio movimento ripreso nel film da Chabrol che non tarda a portarci dalla parte del cappellaio, spostando l'attenzione – come nel romanzo – dall'identità dell'assassino al suo movente. Ben diverso è tuttavia l'ordine delle rivelazioni. In Simenon il mistero che ruota intorno alla morte della moglie di Labbé viene chiarito molto tardi, nel sesto capitolo, quando è già nota la concatenazione degli omicidi, e solo a questo punto, nel capitolo successivo, viene svelata la loro fatale connessione: le vittime erano infatti le compagne di scuola della moglie, invalida e confinata nella sua stanza, che una volta l'anno venivano a trovarla per il suo compleanno, e tutti i delitti sono serviti unicamente a celare il primo<sup>27</sup>. Chabrol adotta una sequenza più lineare, più consona all'implicazione causale<sup>28</sup>, e i delitti ritrovano ben presto<sup>29</sup> la loro naturale cronologia. D'altronde la strategia prospettica del romanzo era basata in gran parte su questa prolungata, ostentata parallissi<sup>30</sup>: Labbé fingeva di parlare con la moglie ma la pagina scritta permetteva di eludere quella descrizione che avrebbe chiarito ben presto il senso dell'omissione. Chabrol è consapevole dell'impraticabilità cinematografica – non impossibile ma troppo onerosa nell'economia della narrazione – di una simile strategia narrativa<sup>31</sup> e mostra relativamente presto il manichino della moglie. Una simile «parallessi da trasposizione» riprende con le debite differenze la lezione di *Vertigo*: lì si trattava della rivela-

non apportano elementi sostanziali, lo scarto più importante è molto ben dissimulato: con un espediente come l'articolo di giornale grazie al quale, secondo Hendrik Veldman, *La tentation de l'inaccessible. Structures narratives chez Simenon*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1981, p. 92, «l'autore può dare una specie di anti-informazione senza dover cambiare istanza narrativa».

<sup>27</sup> Cfr. Aldo Viganò, *Claude Chabrol*, Recco-Genova, Le Mani, 1997, p. 172: «*I fantasmi del cappellaio* ha per tirante narrativo il tragico divario tra la causa e l'effetto. Il cappellaio Labbé strangola la moglie e, considerata la sua piagnucolosa petulanza, non si riesce a dargli più torto di quello che si poteva dare all'uxoricidio per avvelenamento di *L'amico di famiglia*; ma il fatto che Labbé decida poi di uccidere anche tutte le amiche della moglie per evitare che queste ne scoprano la dipartita è, per lo meno, un po' sproporzionato».

<sup>28</sup> Cfr. Gianfranco Rubino, Sandro Volpe, *Da Simenon a Chabrol: il segreto del cappellaio matto*, in Jean-Paul de Nola, Josette Gousseau (a cura di), *La communication cinématographique. Reflets du livre belge*, Paris, Didier-Erudition, 1993, p. 164.

<sup>29</sup> Dopo il delitto a cui assiste Kachoudas all'inizio del film.

<sup>30</sup> Nel senso, definito da Genette (*Figure III*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 243) di «omissione laterale»: «il tipo classico della parallissi, ricordiamolo, è rappresentato dall'omissione di un'azione o pensiero importante del protagonista focale, azione tale da non poter essere ignorata né dal protagonista, né dal narratore, ma che il narratore sceglie di dissimulare al lettore».

<sup>31</sup> Approfittando, un po' come in *Psycho*, del fuoricampo.

zione della vera identità di Judy, anticipata rispetto al romanzo di Boileau e Narcejac<sup>32</sup>, perché altrettanto insostenibile sarebbe stato, per lo spettatore, condividere la credulità del protagonista di fronte all'evidente identità tra Judy e Madelaine, entrambe interpretate da Kim Novak<sup>33</sup>. La macchina da presa rende evidente ciò che la pagina scritta può occultare, perché diverso è il grado d'informazione veicolato dal punto di vista<sup>34</sup>. In *Vertigo* la rivelazione anticipata ribalta la strategia informazionale: suspense (sappiamo più del personaggio) e non sorpresa come nel romanzo (dove ne condividiamo l'ingenuità). E analogamente nel film di Chabrol l'effetto-sorpresa viene consapevolmente sacrificato per due ragioni «forti»: dare un completo sfogo alle performance attoriali di Michel Serrault (molto libere rispetto al romanzo) e spostare al più presto l'attenzione sulla complicità con Kachoudas.

#### SOLILOQUI

La scommessa di un adattamento dai *Fantasmis* è particolarmente rischiosa. Tutto il romanzo ruota intorno alla ricerca delle motivazioni di una serie di omicidi. E Chabrol rinuncia completamente proprio ai due grandi flash-back che in qualche modo forniscono al lettore di Simenon una possibile chiave interpretativa del personaggio Labbé: il malessere legato al ricordo di Madame Binet e dell'inizia-

<sup>32</sup> *D'entre les morts*, il romanzo da cui è tratto *Vertigo*.

<sup>33</sup> Per quanto Chabrol abbia confidato ad Aldo Tassone (testimonianza raccolta nel catalogo *Il noir alla francese. France Cinéma 2003*, Milano, Il Castoro, 2003, p. 181) una spiritosa teoria alternativa: «Personalmente ho una teoria su *La donna che visse due volte* e mi meraviglio di essere il solo a pensarla così! [ride] Tutti credono che il personaggio di Kim Novak, il secondo, sia uguale al primo: e invece no! La struttura stessa del film lo prova: la sola scena in cui non compare James Stewart è quella in cui Kim Novak sta davanti allo specchio e... rievoca tutta la vicenda. In altre parole, la seconda parte della storia è una soggettiva di Stewart, è lui che la pensa. Non a caso lei non confessa e non riconosce nulla. Insomma, è lui che ha immaginato la seconda parte. Una volta che si trova la chiave, tutto il film appare chiaro».

<sup>34</sup> In termini più strettamente narratologici si tratta del rapporto tra ocularizzazione (punto di vista percettivo) e focalizzazione (punto di vista informazionale): e del diverso contenuto informazionale dell'ocularizzazione nella letteratura e nel cinema. Su questo aspetto cfr. Sandro Volpe, *Une hypothèse informationnelle sur le point de vue au cinéma*, in Michael Herzfeld, Lucio Melazzo (a cura di), *Semiotic Theory and Practice*, Atti del III Congresso dell'International Association for Semiotic Studies, Berlin-New York, Mouton-De Gruyter, 1988, pp. 1201-1202.

zione sessuale e l'euforia legata invece ai ricordi bellici e alle missioni in aviazione. L'unica allusione a un lontano passato la si può molto fugacemente intravedere nel breve sogno inserito dal regista poco prima dell'epilogo. Per risolvere il più classico dei problemi della trasposizione – l'esteriorizzazione dell'interiorità – Chabrol limita al massimo il ricorso alla soluzione più ovvia della voce fuori campo: e in questo caso si tratta di una situazione estrema perché il personaggio si ritrova molto spesso da solo. Il regista opta per una sorta di monologo continuo, certo «diegeticamente motivato» (deve far credere che sta parlando con la moglie) e psicologicamente coerente (un certo gusto istrionesco della messa in scena), ma molto difficile da sostenere alla distanza<sup>35</sup>. Per attenuare la ripetitività del procedimento, Chabrol alterna qualche volta alla declamazione – nella redazione delle sue lettere al giornalista Jeantet – la voce *off* del personaggio (le sue labbra restano immobili), ma con transizioni molto ben dissimulate. E, soprattutto, ricorre a numerosi flash-back, spesso introdotti da efficacissimi raccordi sul movimento, che ci riportano all'ultimo periodo del suo ménage familiare con l'insopportabile moglie Mathilde: rendendo nel migliore dei modi quella «confusione dei tempi» che Roger Stéphane considerava come uno dei segreti essenziali della scrittura simenoniana<sup>36</sup> e che caratterizzerà anche il successivo adattamento simenoniano di Chabrol, *Betty*. Fino a che punto è tuttavia possibile spingersi su un registro «interiore» nel passaggio dalla pagina scritta allo schermo? A questa domanda Pierre Beylot dà una risposta in chiave narratologica: il lettore non considera la voce interiore come una *pausa* (sospensione dell'azione), lo spettatore al contrario la percepisce come tale. Il diverso effetto di velocità dipende certo anche da altri fattori – soprattutto da questioni di genere – e più che di pausa forse bisognerebbe parlare di *ralenti* (rallentamento dell'azione e dilatazione della durata filmica), ma resta comunque il rischio di una stagnazione. Per evitare questo rischio Chabrol non teme la contraddizione e, a dispetto dei suoi futuri precetti, sa che è giunto il momento d'intervenire: di aggiungere, di modificare.

<sup>35</sup> Riassumo le acute osservazioni di Pierre Beylot, *L'atmosphère Simenonienne au cinéma: une affaire de regard et de point de vue*, in *Simenon à l'écran*, in «Focales», 3, 1995, Institut Européen de Cinéma et de l'Audiovisuel-Université de Nancy II, in particolare nel paragrafo dedicato agli artifici del soliloquio nei *Fantasmî del cappellaio*, pp. 42-43.

<sup>36</sup> Cfr. Gauteur, *Simenon au cinéma*, cit., p. 43.

## COMPLICITÀ

Il lettore dei *Fantasmî del cappellaio* conosce la progressiva dipendenza di Labbé dallo sguardo di Kachoudas, il suo continuo congetturare sui pensieri del dirimpettaio. La novella, del resto, era stata ancora più esplicita:

Allora il piccolo sarto capì che al cappellaio faceva piacere avere almeno un testimone, qualcuno che sapeva, che lo aveva visto all'opera. Qualcuno che potesse ammirarlo, insomma!<sup>37</sup>.

Nel passaggio dalla novella al romanzo le modifiche apportate da Simenon sono talmente radicali da suggerire un interrogativo legato proprio al ruolo di Kachoudas: la sua funzione, del tutto evidente nel contesto poliziesco, risulta a prima vista meno comprensibile nello sviluppo romanzesco. Una presenza legata al senso di colpa del protagonista, come suggerisce Jules Bedner<sup>38</sup>, un punto di vista privilegiato per introdurre e filtrare la figura del cappellaio agli occhi del lettore. Un personaggio condannato a una prematura scomparsa, innocente voyeur<sup>39</sup> predestinato a una visione parziale:

Eppure gli sarebbe dispiaciuto che il piccolo sarto se ne andasse al creatore senza sapere<sup>40</sup>.

L'adattamento chabroliano amplifica tutti gli spunti possibili del testo in direzione di una drammatizzazione del rapporto tra il cap-

<sup>37</sup> Georges Simenon, *Il piccolo sarto e il cappellaio*, in *I fantasmi del cappellaio*, trad. it. di Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 1997, p. 220.

<sup>38</sup> Cfr. Jules Bedner, *Du genre policier au roman psychologique*, «Le petit tailleur et le chapelier» et «Les fantômes du chapelier», in «Traces», 1, Centre d'Études Georges Simenon, Université de Liège, 1989, pp. 187-188.

<sup>39</sup> In una lettera pubblicata nel n. 52, novembre 1955, dei «Cahiers du cinéma» (ripresa su «Cinema & Film», iv, 12, estate-autunno 1970, pp. 171-174, trad. it. di Adriano Aprà), Gérard Genette, parodiando la critica dell'epoca, suggeriva un'interpretazione estrema della *Finestra sul cortile*: «Non si è sufficientemente notato, per esempio, che l'autentico colpevole di *Rear Window*, quello di cui Hitchcock si riserva di mostrarci il castigo finale, non è il "criminale" ma invece il testimone, il "voyeur", perché è lui che commette il vero peccato: il peccato di conoscenza». In una successiva postilla (marzo 1970), lo stesso Genette confessava di ritrovarvi «due o tre dettagli plausibili e quasi convincenti». Non meno abituato a paradossali riletture – come quella già citata di *Vertigo* – lo stesso Chabrol sarà stato probabilmente sollecitato da un analogo sospetto per il suo Kachoudas.

<sup>40</sup> Simenon, *I fantasmi del cappellaio*, cit., p. 128.

pellaio e il sarto. Se si rilegge attentamente il romanzo i rapporti verbali tra i due personaggi, al di là dei rituali saluti, risultano infatti veramente esigui; su tutti spicca il laconico avvertimento di Labbé davanti al commissariato, l'invito a desistere da una possibile denuncia:

«Al suo posto non lo farei, Kachoudas»<sup>41</sup>.

A questo vanno aggiunte alcune silenziose interpellazioni del cappellaio che ribadisce mentalmente al suo dirimpettaio quel consiglio, con una sfumatura quasi affettuosa. Chabrol riprende testualmente quel perentorio invito, ma soprattutto crea tre sequenze di durata e di importanza crescente. La prima si svolge al Café des Colonnes, con Kachoudas raggiunto alla toilette da Labbé. Il cappellaio si limita a reiterare l'invito alla calma, il sarto ha finalmente l'occasione di parlare al suo vicino:

KACHOUDAS Mi sono trasferito qui otto anni fa, signor Labbé, con la mia famiglia, vivo bene qui, nessuno dà fastidio agli altri, capisce, e poi... e poi per i quattrini pazienza, non voglio ricattare nessuno<sup>42</sup>.

Labbé, che non ha smesso di guardarsi allo specchio, borbotta la sua approvazione e i due tornano ai rispettivi tavoli. Viene così liquidata, in poche parole, la questione della taglia sull'assassino, essenziale nella novella e comunque presente anche nel romanzo. Il film tratta il rapporto tra i due dirimpettaï con toni molto più ludici – torneremo su questo punto – e, nel rispetto delle gerarchie sociali, quasi amichevoli. La seconda sequenza introdotta da Chabrol – il lungo dialogo davanti al vescovado – permette di approfondire ulteriormente la storia di Kachoudas. Il sarto ha seguito a distanza e poi raggiunto<sup>43</sup> il cappellaio che ora lo rimprovera con tenerezza:

LABBÉ Kachoudas, lei non è una persona ragionevole. È naturale: lei ha corso, ha sudato molto e adesso ha dei brividi. Venga... amico mio, lei

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>42</sup> Le citazioni del film di Chabrol sono tratte dalla versione italiana trasmessa da RaiUno.

<sup>43</sup> Nel romanzo, invece, si tiene prudentemente a distanza.



vuol beccarsi un malanno... su, venga, camminiamo... ah, mio piccolo Kachoudas, che avventura, eh? Ah, che avventura, che avventura... ma da dove viene... da dove viene... dove è nato?

KACHOUDAS Lontano, sì, tanto lontano. Io sono nato a Erevan in Armenia, mio padre era anche lui sarto, eravamo cinque figli, io ero l'ultimo. Un giorno i miei tre fratelli morirono e non ho mai saputo cosa fosse avvenuto. Insieme a mio padre, a mia sorella e a mia madre partii per Ankara, in Turchia... eravamo molto poveri... ma un giorno mia sorella scomparve e non abbiamo avuto più sue notizie. Mia madre morì di crepacuore. Rimasi due o tre anni ad Ankara insieme a mio padre: fu allora che imparai il suo mestiere. Dopo un po' ci imbarcammo per l'isola di Cipro e là perdetti mio padre, avevo diciassette anni e fui costretto a guadagnarmi la vita, ma non era possibile come sarto. Fortunatamente, sì, fortunatamente trovai un ingaggio su un mercantile francese che partiva per Marsiglia (non subito, ma dopo due o tre anni: non so come ho fatto a mangiare per tutto quel tempo) (*Labbé è distratto, guarda con insistenza l'orologio*)... ma la sto annoiando con la mia storia, vero?

LABBÉ No, no, no, per niente, ma devo andare al Vescovado, mi attendono. No, resti qui, non ne avrò per molto.

KACHOUDAS Io mi trovo bene qui, signor Labbé. Vorrei solo vivere tranquillo con la mia famiglia, comprende?

LABBÉ Sicuro che la comprendo, Kachoudas (*ride, quasi sghignazza*), mi aspetti per favore...

La scena è davvero memorabile<sup>44</sup>: il racconto di Kachoudas viene prima emotivamente sottolineato dalla carrellata in avanti e poi, simmetricamente, la carrellata indietro riporta l'attenzione sui movimenti irrequieti di Labbé, molto più concentrato sul suo «appuntamento» con l'ultima vittima predestinata che sulle vicissitudini del sarto. Ma il tanto atteso ultimo omicidio non avrà luogo. Nel romanzo assistiamo a una sorta di inceppamento intellettuale: Labbé, che ha atteso invano la suora, si rende conto che la sua morte è superflua, perché non è mai andata a trovare Mathilde. La soluzione chabroliana mette insieme diversi spunti testuali, contraddicendo apertamente – con una soluzione la cui inverosimiglianza viene «coperta» dagli sviluppi successivi – le indicazioni di Simenon:

<sup>44</sup> Viene rievocata da Chabrol a François Guérif (François Guérif, *Claude Chabrol. Un jardin bien à moi*, Paris, Denoël, 1999, p. 170).

Non poteva certo andare a suonare al Vescovado e domandare se madre Sainte-Ursule era lì<sup>45</sup>.

Ed è esattamente quello che Serrault – il Labbé chabroliano – decide di fare. L'idea di una conversazione in un convento viene dal *Piccolo sarto*, dove l'intraprendente Kachoudas avverte in tempo madre Sainte-Ursule del pericolo che corre. Dai *Fantasm*i Chabrol mutua invece l'impraticabilità dell'ultimo omicidio, sia pur per una diversa – e forse più congrua – ragione: la vittima designata è già morta. Ma, in fondo, il regista non inventa nulla in senso stretto, si limita a un ulteriore spostamento, trovando proprio nel romanzo il suggerimento decisivo, sia pur riferito a un altro personaggio, madre Sainte-Joséphine, «che era morta da un pezzo»<sup>46</sup>. Una soluzione che accentua la sorpresa e rende più vistosa l'involuzione psicologica del protagonista, che torna a casa in preda a una vera e propria crisi d'astinenza. Poi, stanco, si siede in poltrona vicino al camino e il suo dormiveglia favorisce la transizione al lungo flash-back dello strangolamento di Mathilde, rievocato con alcuni significativi scarti rispetto al romanzo: la modalità è analoga (la corda del violino entrerà in scena solo in seguito, per le amiche), diversa è la posizione (nella sedia a rotelle nel film, a letto nel romanzo), ma soprattutto vengono meno le reiterate allusioni della pagina scritta (dove Labbé immaginava le reazioni dei soliti amici del bridge davanti alla rivelazione) a favore di una precisa rappresentazione dell'omicidio. La lunga sequenza è dominata, come accade spesso nei film di Chabrol, dagli specchi, che ci danno una visione obliqua e indiretta, lievemente straniata, della scena del delitto; rinunciando alla possibilità più ovvia – e più fedele – di riproporre la soggettiva della pagina simenoniana:

Neanche per un attimo, mentre la strangolava e lei lo fissava più stupita che spaventata, si era turbato<sup>47</sup>.

Una rinuncia consapevole, pienamente in linea con le trasformazioni – *in presentia* e *in absentia* – che governano la trasposizione chabroliana. Venuta meno la sua missione, Labbé perde la sua sicu-

<sup>45</sup> Simenon, *I fantasmi del cappellaio*, cit., p. 90.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 132.

[25]



[26]



[27]



25-27. Claude Chabrol,  
*I fantasmi del cappellaio.*

rezza, desidera confidarsi con Kachoudas. La pagina simenoniana descrive al meglio l'*impasse* del cappellaio, bloccato nel suo solipsismo. Chabrol è consapevole dei paletti che il registro adottato dallo scrittore impone alla narrazione: «Là, nel romanzo, non poteva creare la complicità, perché tutta la sua idea era di penetrare all'interno di Labbé, e di soggettivare al massimo il libro. Dunque la complicità non poteva nascere, o al limite non poteva nascere che nella testa di Labbé»<sup>48</sup>. Vediamo infatti come Simenon spinga all'estremo il desiderio e la frustrazione del cappellaio:

Il piccolo sarto sarebbe guarito. Forse un giorno gli avrebbe parlato, con semplicità, con la massima semplicità. Gli avrebbe detto, per rassicurarlo, per ridargli la pace: «È finita, Kachoudas, non ci pensi più». Strano, gli sembrava che fosse colpa sua se il piccolo sarto si era ammalato, e questo lo addolorava. Gli sarebbe piaciuto avere sue notizie. Che cosa gli impediva, l'indomani, di andare a chiederne? Erano vicini di casa, ogni mattina si salutavano, uno al di qua e l'altro al di là della strada. Sentendo il campanello della porta d'ingresso, la signora Kachoudas sarebbe scesa ad aprirgli. Poi avrebbe detto al marito: «Il cappellaio è venuto a sentire come stai». Kachoudas avrebbe avuto paura. Chissà cosa sarebbe andato a pensare... Era impossibile. Non doveva farlo<sup>49</sup>.

L'intuizione chabroliana è proprio quella di un superamento della soggettività della novella e del romanzo: una sintesi delle due prospettive complementari. Una scelta assolutamente consapevole, che lo porta a riconsiderare la pagina simenoniana in chiave di suggerimento, come indicazione di messa in scena: «È per questo che mi sono permesso di mostrare come reale la scena in cui Labbé va a visitare Kachoudas morente, che nel libro è unicamente un'idea di Labbé, perché pensavo che questo corrispondesse esattamente a quello che avevo in mente»<sup>50</sup>. Ecco dunque la terza, decisiva sequenza, il terzo e ultimo incontro che la sceneggiatura chabroliana ha aggiunto al plot simenoniano. Il cappellaio, dunque, dopo una notte agitata e una giornata di grande nervosismo, si reca dal vicino, che sta male. La moglie del sarto – che gli manifesta i suoi timori sulla sa-

<sup>48</sup> Volpe, *Conversazione con Claude Chabrol*, cit., p. 471.

<sup>49</sup> Simenon, *I fantasmi del cappellaio*, cit., p. 140.

<sup>50</sup> Volpe, *Conversazione con Claude Chabrol*, cit., p. 471.

lute del marito – lo introduce nella stanza da letto, dove Kachoudas, coricato, respira a fatica.

27

LABBÉ Buona sera, Kachoudas.

KACHOUDAS Buona sera, signor Labbé.

LABBÉ Non mi ha aspettato ieri sera...

KACHOUDAS ...Sì...

LABBÉ Lei sa Kachoudas...

KACHOUDAS Sì...

LABBÉ Ma lei sa perché? Ho ucciso mia moglie due mesi fa...

KACHOUDAS Ma io la vedo alla finestra tutti i giorni...

LABBÉ No, Kachoudas, l'ho uccisa due mesi fa. Fra tre giorni sarà il suo compleanno: tutti gli anni le amiche venivano a trovarla. Da dieci anni, sempre, venivano a trovarla per il suo compleanno. Perciò sono stato costretto a ucciderle. Lei lo capisce: in modo che nessuno sappia che mia moglie è morta. Vuole che glielo dica, Kachoudas... ebbene, ho finito, non ucciderò più. Non ne ho più motivo, ora. Lei capisce cosa intendo?

KACHOUDAS Sì...

LABBÉ È finito... lei non mi crede?

Ma lui non risponde subito alla sua domanda. Gli chiede un bicchier d'acqua. Labbé va in cucina, parla brevemente con la moglie di Kachoudas e ritorna con il bicchiere per sottoporsi al giudizio del sarto.

LABBÉ Mi dica, Kachoudas: mi crede?

KACHOUDAS (*Sorseggia l'acqua lentamente, poi bisbiglia*) Sì.

#### SURCONTRE!

Il principale problema della trasposizione dei *Fantasm*i era, come abbiamo visto, trovare una formula alternativa all'introspezione letteraria, veicolo dell'identificazione in Simenon. I soliloqui del protagonista rispondono ovviamente a un'esigenza d'informazione, ma finiscono soprattutto per costituire un punto di vista «superiore» dello spettatore in virtù della percezione anticipata della follia di Labbé – attraverso la recitazione sovraeccitata di Serrault – che finisce per negare il contenuto delle confessioni del cappellaio: «Serrault era talmente calato nel ruolo, nella follia di Labbé, che sapevo

di potergli far fare qualsiasi cosa, e che avrebbe funzionato. Quando si trova l'attore giusto...» ricorda Chabrol. «Serrault ha accettato la follia di Labbé: e siamo potuti andare molto, molto lontano»<sup>51</sup>. L'incontro con Serrault è decisivo per la realizzazione del film: negli anni sessanta, quando per la prima volta pensa di realizzare *I fantasmi del cappellaio*, Chabrol pensa a Charles Boyer come possibile Labbé, ma il progetto non va in porto. Quando, molti anni dopo, ritorna a quell'idea, contattare Serrault gli appare del tutto evidente, rassicurante, la chiave per ricreare l'umorismo dei *Fantasmi*: «I film da Simenon mancano in generale di umorismo, ma Simenon non ne è sprovvisto, e se ne trova spesso nei suoi romanzi. Ma l'umorismo dei *Fantasmi* è un umorismo molto nero, veramente molto nero, ed era necessario che l'attore ne fosse dotato. Questo mi ha molto facilitato le cose»<sup>52</sup>. Nel momento in cui gira i *Fantasmi* in Bretagna, Serrault ha appena ricevuto il suo secondo César per *Guardato a vista*<sup>53</sup>, dove ha costruito il personaggio del notaio Martinaud in perfetta sintonia con il dialoghista Michel Audiard<sup>54</sup>. Ed è altrettanto felice l'intesa con Chabrol, malgrado l'evidente diversità d'approccio nell'elaborazione della sceneggiatura. Lo stesso Chabrol, del resto, ha esplicitato al meglio la differenza tra i loro due metodi: «Il primo metodo consiste nel dire: avrò quel certo attore e utilizzerò le sue caratteristiche per scrivere i dialoghi. È un po' il metodo di Michel Audiard. [...] Il secondo metodo – cioè il mio – consiste nello scrivere esclusivamente in funzione di ciò che si vuole raccontare e del luogo in cui si svolge l'azione, dell'atmosfera»<sup>55</sup>. Dietro queste affermazioni si cela in realtà una grande duttilità, che porta il regista a recepire le proposte dell'attore e a integrarle al disegno: «Mi ricordo», racconta Serrault, «di avergli detto, a proposito del cappellaio nei *Fantasmi*, che sentivo delle possibilità per il personaggio, ma ignoravo se rientrassero nel suo progetto. Così, quando il cappellaio si accorge che il sarto lo segue tutte le sere, vedevo il piccolo sarto malaticcio attirato come

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>52</sup> Cfr. Guérif, *Claude Chabrol*, cit., p. 168.

<sup>53</sup> Lo ricorda lui stesso nella sua autobiografia: cfr. Michel Serrault, *...vous avez dit Serrault?*, Paris, Éditions Florent Massot, 2001, p. 335.

<sup>54</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 329-332.

<sup>55</sup> Claude Chabrol, *Comment faire un film*, Paris, Payot & Rivages, 2003 (*Come fare un film*, con la collaborazione di François Guérif, trad. it. di Sergio Arecco, Torino, Einaudi, 2005, pp. 22-23).

un pollo dal cappellaio, che avrebbe fatto finta di gettargli dei chicchi, mormorando dei “piccolo, piccolo...”. “Forse è troppo”, dissi a Chabrol. “Ma nient’affatto! Il cappellaio ha capito che l’altro aveva scoperto il suo segreto. E siccome è schizofrenico e perverso si diverte con questo pedinamento. È un gioco, per lui!”. Chabrol mi dava la spiegazione di ciò che volevo fare!»<sup>56</sup>. Durante le riprese, dunque, Serrault rilegge continuamente il testo per non lasciarsi scappare alcuna sfumatura del personaggio: la schizofrenia di Labbé è resa attraverso frequenti scatti della voce, dell’umore. E soprattutto nel modo di camminare<sup>57</sup>. «La mia andatura», ricorda Serrault, «era piena di passi ripetuti, di saltelli intempestivi che sottolineavano la perversità e il disturbo mentale dell’uomo»<sup>58</sup>. Forse involontariamente<sup>59</sup>, o forse consapevolmente, finisce per sconfinare e per appropriarsi di caratteristiche che Simenon attribuisce a Kachoudas<sup>60</sup>:

Camminava in modo strano, a piccoli balzi<sup>61</sup> [...]. Si muoveva nervosamente, a scatti<sup>62</sup>.

Nella mente dello spettatore restano in modo particolare le scene dei pasti, come quella – che Pascal Méridgeau considera a priori «impossibile»<sup>63</sup> – del pranzo della domenica in compagnia (si fa per dire) della moglie, o ancora quella che lo stesso Chabrol rievoca con entusiasmo: «C’è un piccolo particolare che mi sembra fantastico – è il momento che preferisco – quando non ha fame e chiede “il pane!”, soffocato, angosciato: è formidabile!»<sup>64</sup>. C’è del metodo nella follia

<sup>56</sup> Serrault, ...vous avez dit Serrault?, cit., p. 345.

<sup>57</sup> Più di un critico ha pensato a Buñuel: Serge Toubiana al don Lope di *Tristana* (*Les désillusions de Chabrol*, in «Cahiers du cinéma», 338, luglio-agosto 1982, p. 59), Viganò a *Él* (*Claude Chabrol*, cit., p. 173).

<sup>58</sup> Serrault, ...vous avez dit Serrault?, cit., p. 346.

<sup>59</sup> Chabrol riferisce le parole di Serrault sul suo metodo di lavoro: «Io prima analizzo, poi scordo tutto: questo mi serve da base» (citato in Benoît Isorni, *Il mio Simenon, con tanta follia*, in «la Repubblica», 16 luglio 1982, p. 17).

<sup>60</sup> Del tutto complementare, l’interpretazione di Aznavour è costruita per sottrazione, «conserva», ha scritto Alain Masson, «un’ammirevole sobrietà: la cancellazione giunge fino all’immobilità del cadavere» (Alain Masson, *Les fantômes du chapelier: Alice au pays des merveilles, chapitre VII*, in «Positif», 257-258, luglio-agosto 1982, p. 110).

<sup>61</sup> Simenon, *I fantasmi del cappellaio*, cit., p. 28.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>63</sup> Pascal Méridgeau, *Les fantômes du chapelier*, in «La Revue du cinéma», 374, luglio-agosto 1982, p. 23.

<sup>64</sup> Volpe, *Conversazione con Claude Chabrol*, cit., p. 474.

di questo cappellaio: eccellente giocatore di bridge – osserva Alain Masson<sup>65</sup> –, deve rispettare il suo contratto. Ha dichiarato un certo numero di omicidi e, come al tavolo da gioco, deve giocare fino in fondo la sua partita. Come il Labbé di Simenon<sup>66</sup>, anche il Labbé di Chabrol pronuncia il suo immancabile «Surcontre!»: prima al tavolo da gioco, poi – solo – rientrando a casa<sup>67</sup>. Su queste piccole, grandi infedeltà si gioca la partita con la pagina scritta.

<sup>65</sup> Masson, *Les fantômes du chapelier*, cit., p. 110.

<sup>66</sup> Simenon, *I fantasmi del cappellaio*, cit., p. 58.

<sup>67</sup> Cfr. Mériageau, *Les fantômes du chapelier*, cit., p. 21.



PAESAGGI INTERIORI: *IL DANNO*  
DA JOSEPHINE HART A LOUIS MALLE

Se è difficile trovare delle regole generali alla base di un buon adattamento, è pur vero che alcune felici alchimie producono condizioni favorevoli alla riuscita di certi incontri. È il caso del *Danno*, penultimo film di Louis Malle<sup>1</sup>, tratto dall'omonimo romanzo di Josephine Hart, scrittrice di origine irlandese – all'epoca esordiente – che con questo bestseller acquisterà un'immediata notorietà<sup>2</sup>. Nella sua lunga intervista a Malle, Philip French enumera quei temi cari al regista che sono fortemente presenti anche nel romanzo: l'incesto, la passione irresistibile, il suicidio, il tutto immerso in un'ambientazione alto-borghese. L'incontro, nella risposta del regista, si rivela in realtà ancora più «annunciato»:

Lessi *Il danno* prima della sua uscita, perché Josephine Hart mi mandò le bozze [...] vi trovai un certo numero di temi, momenti e personaggi che mi affascinarono: ne fui totalmente sedotto. Opzionai in tutta fretta il libro [...]. Per il ruolo del protagonista pensai subito a Jeremy Irons, e quando leggemmo il romanzo assieme, egli accettò immediatamente con entusiasmo. Così ebbi sia il libro, sia Jeremy<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Dopo *Il danno* (1992) Malle porterà sullo schermo, con la sceneggiatura di David Mamet, lo *Zio Vania* di Čechov: *Vanya sulla 42.a strada* (1994) sarà il suo ultimo film, Malle morirà nel 1995.

<sup>2</sup> Nata e cresciuta in Irlanda, Josephine Hart si è trasferita a Londra negli anni sessanta, ha lavorato in campo editoriale e si è dedicata alla produzione di spettacoli teatrali. Dopo *Il danno* ha pubblicato *Il peccato* (1992), *L'oblio* (1995) e *Ricostruzioni* (2001).

<sup>3</sup> Louis Malle, *Malle on Malle*, a cura di Philip French, London, Faber and Faber, 1992

Nella filmografia di Malle, e soprattutto tra le sue prime opere, non mancano gli adattamenti letterari (*Ascensore per il patibolo*, *Les Amants*, *Zazie nel metro*, *Fuoco Fatuo*), da lui stesso sceneggiati o co-sceneggiati, anche con affermati scrittori come Roger Nimier, Louise de Vilmorin o Patrick Modiano. La collaborazione con Jean-Claude Carrière, iniziata con *Viva Maria*, prosegue con *Il ladro di Parigi* (dall'omonimo romanzo di Georges Darien) e Carrière resta un costante punto di riferimento, affettivo e professionale, per Malle: e proprio a lui si rivolge infatti, in un primo momento, per lavorare sul testo di Josephine Hart:

Lavorai per un po' con Jean-Claude Carrière [...] sentivo di dover lavorare molto sul libro. Per esempio i lunghi dialoghi stilizzati ed estremamente letterari avrebbero posto delle difficoltà agli attori. Nella prima sceneggiatura che preparai con Jean-Claude, ci eravamo allontanati troppo dal romanzo. Avevo l'impressione di avere perso ciò che mi era veramente piaciuto nel romanzo, e decisi di ricorrere a uno scrittore inglese. A un certo punto avevo pensato di ambientare la storia in Francia o in America, ma la connotazione decisamente inglese dello sfondo era importantissima. Così cominciai a lavorare con David Hare<sup>4</sup>.

Il drammaturgo inglese David Hare aveva già adattato per il cinema la sua opera teatrale *Plenty*, diretta da Fred Schepisi. Esordisce come regista nel 1985 con *Il mistero di Wetherby*, da lui stesso sceneggiato, e scrive e dirige successivamente *Paris by Night* nel 1990 e *Strapless* nel 1991<sup>5</sup>. Per lui la proposta di Malle è anche l'incognita di un'esperienza totalmente nuova: è la prima volta che si confronta con un adattamento su commissione e, per di più, con un regista che non nasconde le sue molte idee in proposito. Ma l'intesa tra i due è buona e la sceneggiatura, nelle sue diverse fasi, mantiene costante una direzione: la maggiore drammatizzazione dell'intreccio.

(*Il mio cinema. Conversazioni con Philip French*, trad. it. di Annalisa Spotti, Recco-Genova, Le Mani, 1994, p. 231).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>5</sup> La bibliografia critica in lingua inglese su Hare è molto vasta. Per quanto riguarda gli studi pubblicati in Italia vorrei segnalare Christopher Williams, Gaetano D'Elia, *La scrittura multimediale di David Hare*, Fasano, Schena, 1989 (per il periodo che precede *Il danno*) e Diego Saglia, *David Hare*, in *Il teatro del racconto. L'almanacco del teatro 2005*, a cura di Luigi Gozzi, Gabriella Bosco, Giorgio Cerruti, L'Aquila, Portofranco, 2005, pp. 336-341 (per il periodo successivo).

## UN PAESAGGIO INTERIORE

C'è un paesaggio interiore, una geografia dell'anima; ne cerchiamo gli elementi per tutta la vita<sup>6</sup>.

Tutta la magia del romanzo di Josephine Hart è già racchiusa nello splendido incipit. E conserva a lungo, nella memoria del lettore, l'eco del primo capitolo, che riepiloga il senso di un'esperienza vissuta: un uomo, oltre la soglia dei cinquant'anni, immagina a ritroso quella morte prematura che avrebbe impedito il compiersi della tragedia che si appresta a raccontare. Il protagonista, il cui nome non verrà mai pronunciato, ha una moglie, Ingrid, e due figli, Martyn e Sally. Ripercorre rapidamente le prime tappe della sua vita: l'infanzia, l'adolescenza, il matrimonio. Poi il lavoro di medico e la carriera politica, una vita che scorre su binari tranquilli fino a quando non appare all'orizzonte Anna Burton, la fidanzata del figlio. La incontra per la prima volta alla festa di un editore, e tra la folla, lontano da sguardi familiari, tutto ha inizio:

Una strana calma m'invasa. Mandai un sospiro, profondo, come se a un tratto avessi cambiato pelle. Mi sentivo vecchio e soddisfatto. L'impressione di aver incontrato qualcuno che conoscevo mi era passata attraverso il corpo come una scossa elettrica. Per un attimo, un attimo solo, avevo incontrato uno come me, un altro della mia specie. Ci eravamo riconosciuti. Ero grato di quell'incontro, ma non volevo pensarci più. Mi ero sentito a casa mia. Per un attimo, ma più a lungo della maggior parte della gente. Era sufficiente, sufficiente per la mia vita. Naturalmente, non era sufficiente<sup>7</sup>.

E così il protagonista perde l'anima, privatamente, prima di scivolare verso la tragedia. Una tragedia classica, un Edipo rovesciato<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Josephine Hart, *Damage*, 1991 (*Il danno*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 5).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>8</sup> Cfr. in questa direzione l'analisi di Giulio Martini in Flavio Vergerio, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Louis Malle tra finzione e realtà*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995, pp. 321-328. In un articolo recente (*Il teatro al posto di Freud*, testo raccolto da Chiara Dino, in «D di Repubblica», 537, 24 febbraio 2007, pp. 174-176) Josephine Hart ha chiarito la sua posizione rispetto alle letture psicanalitiche: «Non è a Freud che mi ispiro nel mio lavoro di scrittrice. Ne ho grande rispetto e per questo penso che la letteratura sia un'altra cosa. Chi fa arte mette in scena fatti di vita vissuta con un approccio pragmatico non teorico».

Come portarla sullo schermo? Tutto il romanzo è incentrato sulla figura del narratore. Il primo approccio di Malle al testo gli rivela immediatamente le grosse difficoltà dell'impresa: mantenere quella continua voce fuori campo è una scommessa troppo rischiosa. È certo più facile liberarsi dell'elemento retroattivo, visto che la narrazione acquista quasi immediatamente un carattere lineare. Ma rinunciare a quella voce significa allontanare provvisoriamente lo spettatore da quel paesaggio interiore, rinunciare a palesarlo per costituirlo solo indirettamente attraverso le eloquenti immagini di un'attrazione in ogni senso *fatale*<sup>9</sup>.

## GRUPPO DI FAMIGLIA

Il romanzo non è avaro d'informazioni, per il lettore, sul quadro familiare su cui incombe la tragedia. Il protagonista, senza particolare passione, è entrato in politica nel partito conservatore – spinto dalla moglie e dal suocero – e, grazie alle sue competenze, è assistente del ministro della Sanità<sup>10</sup>, mentre il suo nome è già sulla bocca di tutti per futuri incarichi ministeriali. Brillante e disinteressato: «dalla televisione e dai giornali», rievoca, «appresi la pubblica geografia della mia anima»<sup>11</sup>. Sua moglie Ingrid è una bella donna e possiede «la potente seduzione della serenità»<sup>12</sup>. Il figlio maggiore, Martyn, è giornalista; la figlia minore, Sally, lavora come impiegata nell'ufficio grafico di una casa editrice. Il ruolo di Sally nel film appare molto più limitato: ancora adolescente, lascia la ribalta al fratello, ma il suo sguardo incombe e sembra intuire – silenziosamente – la relazione nascosta tra il padre e la futura cognata. Inalterata, sostanzialmente, la figura di Edward, padre di Ingrid e indiscusso garante dell'unità familiare. La semplificazione maggiore operata dalla sceneggiatura

<sup>9</sup> Giorgio Carlevero (*Il danno*, in *Scandalo al cinema*, II, a cura di Andrea Ferrari, supplemento a «Ciak», 4, aprile 2002, p. 121) osserva in proposito: «I francesi, che hanno tradotto il titolo in “*Fatale*”, hanno forse visto più lontano degli altri. Il vero scandalo è l'impotenza davanti al fato».

<sup>10</sup> L'aspetto pubblico è più evidente nel film: come ministro dell'Ambiente appare in televisione e partecipa alla conferenza di Bruxelles; si avvia a ricoprire l'incarico di ministro della Sanità.

<sup>11</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 18.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

sta invece sul versante dell'altro gruppo familiare: restano fuori campo il padre (Charles) e il patrigno di Anna (Wilbur), ma sul personaggio di Elisabeth – la madre – convergeranno, come vedremo, i momenti chiave di quelle apparizioni. Su Anna, invece, la rielaborazione è assolutamente capillare. Non c'è traccia della differenza d'età (nel romanzo lei ha trentatré anni, Martyn venticinque) perché l'attenzione è tutta rivolta alla diversa connotazione culturale del personaggio, che sviluppa una possibilità offerta dal testo scritto – lì Anna è figlia di un diplomatico e ha viaggiato molto da bambina – in una precisa direzione: è francese da parte di madre. Una scelta molto forte e motivata, visto che il regista non fa mistero del fatto che la parte sia stata scritta fin dall'inizio per Juliette Binoche<sup>13</sup>:

È importante per me che Anna sia mezza francese e che sia interpretata da un'attrice francese, dato che ha veramente una sensibilità differente. Ho sempre voluto che non fosse inglese (come nel libro), in modo da porsi su un piano di forte contrasto con gli altri personaggi, radicati nel contesto inglese. Dato che è figlia di diplomatici, e che sua madre è francese, ha viaggiato moltissimo e non appena fa la sua apparizione nella storia risulta chiaro che proviene da un altro posto<sup>14</sup>.

Non a caso il primo incontro tra Anna e Stephen – è il nome del protagonista nel film – non avviene, come nel romanzo, alla festa di un editore ma a un cocktail presso un'ambasciata straniera, verosimilmente francese<sup>15</sup>. Scelta altrettanto marcata, e ricca di conseguenze sul piano narrativo, è quella del suo mestiere: non fa la giornalista ma lavora per una casa d'aste. Ciò che l'allontana da Martyn (nel romanzo, invece, lavorano per lo stesso giornale) e l'avvicina a Peter – un'importante figura del passato che riappare a casa di Anna e fuori campo nell'epilogo – grazie a uno slittamento parallelo: non più psichiatra (come nel romanzo) ma mercante d'arte, con numero-

<sup>13</sup> Cfr. Malle, *Il mio cinema*, cit., p. 235: «In Juliette c'è qualcosa di mediterraneo, non necessariamente francese, che la pone ai margini della famiglia inglese, estremamente convenzionale, del film. Non volevo farne una donna fatale, una distruttrice, ma doveva essere diversa».

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>15</sup> Come si può arguire dalle poche battute che scambiano il protagonista e un altro invitato inglese: «Accidenti, è dura, hai trovato qualcuno che non parli solo francese?». «Una o due persone». «Perché i francesi sono così bravi in queste cose?».

se implicazioni nell'intreccio del film. Soluzioni molto economiche e al tempo stesso molto significative nell'equilibrio di una storia che da un incerto presente evoca un irrevocabile passato e corre verso un tragico futuro.

## RITRATTO DI ANNA

28 Lei, Anna, è già lì, prima di entrare in scena sulla pagina. Josephine Hart delega a Ingrid la prima impressione: «No, non mi piace [...] mi mette a disagio»<sup>16</sup>; il suo giudizio resta sospeso, nel film, fino alla sequenza del pranzo al ristorante – «Non mi fido di lei», dirà – quando ha già conquistato la ribalta. Malle annuncia silenziosamente il suo arrivo con un primo piano di Stephen, colto in solitaria meditazione nel soggiorno della sua grande casa, che improvvisamente si volta e si guarda intorno per fissare nella memoria un'immagine che già si dissolve<sup>17</sup>. Dopo il primo incontro – poche frasi di circostanza non bastano a nascondere il turbamento – la sceneggiatura di Hare accelera i tempi della «caduta»: salta una telefonata di Anna ed elimina un pranzo domenicale, limitando il loro silenzio connivente alla prima breve visita di Anna e Martyn: Malle accoglie la suggestione del romanzo e propone «il suo corpo fasciato di nero»<sup>18</sup>, non esente da sinistre premonizioni. Il romanzo e il film non tardano a rivelarne il tragico fardello, ma scandiscono differentemente il suo racconto. Sulla pagina la rivelazione avviene in due distinti momenti, annunciata al protagonista dopo un amplesso (capitolo 12) e solo più avanti (capitolo 23) dettagliata in una lunga lettera. Ma sono già eloquenti le sue prime parole:

Avevo un fratello, Aston. Si è suicidato tagliandosi i polsi e la gola nel bagno del nostro appartamento, a Roma. [...] Aveva per me un amore non corrisposto e ne soffriva. Ho cercato di consolarlo con il mio corpo. Si è tolto la vita. Comprensibilmente. Ecco la mia storia, in parole semplici. Ti

<sup>16</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 22.

<sup>17</sup> In molti si sono soffermati su questo «inatteso» primo piano: tra gli altri Gian Luigi Rondi, *Vibrazioni segrete di un'attrazione fatale*, in «Il Tempo», 20 dicembre 1992 e Marcello Garofalo in «Segnocrinema», 59, 1993, p. 59.

<sup>18</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 27.

prego di non chiedermela più. Te l'ho detta per darti un avvertimento. Ho subito un danno. Le persone danneggiate sono pericolose. Sanno di poter sopravvivere<sup>19</sup>.

La lettera che riceverà da Anna sarà da lei definita «una mappa del passato»<sup>20</sup> – ancora una volta una geografia dell'anima – ma anche, significativamente, una «fotografia», una delle foto che scandiscono il testo e ne preannunciano l'epilogo. Nel film la rivelazione di Anna segue percorsi molto più articolati, in parte indipendenti dal romanzo e più consoni a una presentazione drammatica: sollecitata al ristorante dalle domande della famiglia di Martyn (soprattutto da Sally), si limita a dire che aveva un fratello che si era ucciso per amore; più tardi, a casa, rivela a Stephen di esserne stata la causa e solo in un'ulteriore sequenza – dopo l'incontro tra Stephen e Peter – chiarisce tutte le circostanze di quel suicidio. E della sua iniziazione sessuale.

#### L'ANTICHISSIMO RITUALE

Al film di Malle – per argomento e per immagine pubblicitaria – è stata attribuita da molti (e soprattutto dal grande pubblico) un'etichetta di film erotico – e fin qui l'equivoco sarebbe veniale –, ma soprattutto è stato spesso evocato – con maggiore incomprensione critica – l'aggettivo *patinato*. Del resto un pregiudizio sfavorevole era legato per alcuni recensori al romanzo stesso di Hart, con il riflesso condizionato generato dal successo<sup>21</sup>. Il film opera una scansione abbastanza simile degli amplessi, con una lieve e comprensibile riduzione del numero (sei sequenze nel film e nove incontri nel romanzo) e poche – ma significative – variazioni. Con coerente antinaturalismo

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>21</sup> Ora esaltando la sceneggiatura, ora trascinandola nella stessa condanna. Cfr. Mirella Poggialini, *Storia disperata e di peccato*, in «Avvenire», 29 dicembre 1992: «la sceneggiatura di David Hare che ha abilmente trasformato la piattezza del romanzo di Jacqueline [sic] Hart, astuta signora-bene in vena di successo»; Rondi, *Vibrazioni segrete*, cit.: «Louis Malle di nuovo lontano dalla sua Francia [...]. L'occasione gliel'ha offerta un romanzo mediocre di una esordiente irlandese, Josephine Hart, sceneggiato dallo scrittore inglese David Hare che, senza la partecipazione del regista ha riproposto senza molti mutamenti gli schemi turgidi, melodrammatici e tutti esteriori del testo originale».

Malle si è ispirato molto direttamente alle descrizioni del testo a partire, con ogni evidenza, dalla prima:

Lei spalancò le braccia e tirò su le gambe. Io mi stesi su di lei. Piegai la testa sulla sua spalla. Pensavo a Cristo, ancora inchiodato alla croce, che era stato deposto per terra. Poi, afferrandola per i capelli con una mano, entrai dentro di lei<sup>22</sup>.

- 29 Le braccia aperte di Juliette Binoche e la rigidità del corpo abbandonato non avranno convinto molti spettatori, ma l'unico rimprovero che si può fare al regista – rispetto a questa sequenza<sup>23</sup> – è proprio quello di aver *illustrato* il romanzo. Non sempre, è ovvio, il critico reputa necessario affiancare alla visione una ricognizione della fonte letteraria. Ragioni assolutamente comprensibili nella stampa quotidiana, un po' meno in quella specializzata<sup>24</sup>, ma molto spesso – purtroppo – la cinefilia non si accompagna a un'adeguata competenza (o forse solo semplice *curiosità*) letteraria. La seconda sequenza è stata probabilmente la più criticata, ed è un lungo amplesso itinerante<sup>25</sup>, una vera danza<sup>26</sup>: «Il sesso, nel suo film, è coreografia – dolorosa, scomoda, tragica, ma pulita»<sup>27</sup>. Qui il regista può permettersi maggiore libertà rispetto a un passaggio psicologicamente illuminante ma meno articolato da un punto di vista descrittivo:

Del suo corpo non ho molto da dire. Era semplice ed essenziale. Non potevo sopportarne la mancanza. Il piacere era incidentale. Mi gettavo su di lei, come sulla terra. Costringevo tutte le sue parti ad alimentare il mio bisogno e la vedevo farsi tanto più grande e tanto più potente quanto più

<sup>22</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 31.

<sup>23</sup> Che si chiude con una dissolvenza dopo aver seguito Stephen in bagno e il silenzio del suo congedo. Analogamente a quanto suggerisce il romanzo: «Ci lavammo separatamente. Uscii da solo senza parlare» (*ibid.*, p. 32).

<sup>24</sup> Ermanno Comuzio, per esempio, dichiara a proposito del romanzo, in «Cineforum», 321, gennaio-febbraio 1993, p. 82: «non lo conosco e non lo voglio conoscere».

<sup>25</sup> Per Thierry Jousse, in «Cahiers du cinéma», 463, gennaio 1993, p. 63, il film propone tutte le banalità «di un sesso vagamente acrobatico, degne di Adrian Lyne, che corrispondono certo all'immagine conformista e convenzionale che un cineasta perbenino deve farsi della perversione».

<sup>26</sup> Con tutti i rischi del caso: «le scene di sesso [...] sono troppo plastiche, ginnasticate e fantasiose per essere veramente conturbanti», scrive Irene Bignardi nella sua recensione al film in «la Repubblica», 22 dicembre 1992.

<sup>27</sup> Alberto Pezzotta, *Coreografie copulatorie*, in «Duel», 1, maggio 1993, p. 28.



si affrettava a soddisfarlo. Affamato, la tenevo a distanza afferrandola per i capelli o per il petto, roso dalla collera che provavo all'idea di poter avere ciò che volevo<sup>28</sup>.

Quella collera che sullo schermo si esprime con un gesto reiterato: Stephen sbatte la testa di Anna sul pavimento – più insistente e ossessivo che violento – ed è un gesto prolungato, fastidioso e, ancora una volta, poco giustificato secondo le consuetudini della rappresentazione del sesso al cinema<sup>29</sup>. Del resto il romanzo suggerisce – in una pagina evidentemente iterativa – il lato estremo, sofferente dei loro incontri, che Malle non attenua in alcun modo:

Non si lamentava mai. Sopportava con pazienza la lenta tortura della mia adorazione. A volte, le membra piegate ad angoli impossibili, come sul cavalletto della mia immaginazione, stoicamente reggeva il mio peso<sup>30</sup>.

La terza sequenza – l'unica in esterni – riprende un'analogia situazione del romanzo: lui ha lasciato Bruxelles (durante una pausa della riunione della Commissione europea) e ha preso il treno per Parigi dove si trovano in vacanza Anna e Martyn. La chiama in albergo e lei lo raggiunge:

La trascinai in fondo al vicolo e la spinsi verso il muro. Mi gettai su di lei [...]. Si tirò su la gonna, sotto era nuda, e in un secondo ero dentro di lei. [...] Qualcuno girò l'angolo e passò dall'altro lato del vicoletto. Ero stato fortunato, ancora una volta<sup>31</sup>.

Meno temerario, nel film Stephen trascina Anna dentro un portone. E Malle ripropone la celebre sineddoche delle mani intrecciate, che destò grande scandalo, nel 1958, con *Les Amants*. Il dialogo è ridotto rispetto alla pagina di Hart, ma ne riprende fedelmente alcu-

<sup>28</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 37.

<sup>29</sup> In proposito – e la sua è un'opinione largamente diffusa nel pubblico – ha scritto Comuzio in «Cineforum», cit., pp. 82-83: «L'erotismo incandescente in cui il regista indulge senza veli [...] non è gratuito [...] anche se sfiora il ridicolo in certi amplessi ritmati dalla testa di lei sbattuta contro il pavimento: penso che voglia proprio intenzionalmente far sogghignare, non per ironizzare sulla cosa, bensì per mostrarla nella sua componente animalesca, agli antipodi della "ragione"».

<sup>30</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 39.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 45.

31 ne battute: lui le confessa la sua attuale cecità – «oltre a te non vedo niente» –, lei sa invece che quella cecità lo ha accompagnato per tutta la vita. Ma è certo più vistoso l'intervento successivo: nel film Stephen prende una stanza nello stesso albergo dei due fidanzati e li osserva dalla finestra – è il momento della prima colazione –, poi si abbandona sul letto in preda a uno spasmo. Ben diversa la situazione descritta dal romanzo, dove il protagonista s'introduce proprio nella stanza che Anna e Martyn hanno appena lasciato e lì, in un delirio di «rabbia e passione», si abbandona al piacere solitario:

Mi spogliai, buttando gli indumenti sulle seggiole e sul pavimento. Furente, mi distesi sul velluto color vino della *chaise-longue* e lentamente, metodicamente e con scarso piacere ne lordai con schizzi di seme la sanguigna bellezza<sup>32</sup>.

Unica, emblematica omissione che ci riporta alla sola restrizione che l'immagine sopporta rispetto alla parola: la secrezione può essere nominata ma non vista. Non è un caso che la quinta sequenza in ordine cronologico – una fellatio notturna nelle stanze di Hartley – verrà invece ripresa da Malle, secondo i canoni consueti del «genere»<sup>33</sup>, piuttosto ellittico al di fuori dell'hard, senza indulgere peraltro alle giustificazioni della pagina scritta:

Mentre aprivo la porta vidi Anna ritta davanti a una delle stanze vuote del nostro corridoio. [...] Mi chiamò con un cenno e sorrise. Quando entrammo nella stanza, disse: «Ho scelto questa per la sua tranquillità» [...]. Si portò una mano allo stomaco e disse: «No, ho le mie cose». Poi si inginocchiò davanti a me, con le labbra socchiuse, con le labbra aperte, in attesa. L'adorai. Aveva la testa rovesciata all'indietro e gli occhi chiusi, come nel rito della genuflessione. Sussunto in lei. Consumazione. Una specie. Poi, a occhi aperti, contemplai la lieve mutilazione dei suoi tratti prodotta dalla forzatura della bocca. Svuotato da lei, pensavo alla disperazione del piacere. Ero sempre prigioniero del mio corpo<sup>34</sup>.

Malle, dunque, non arretra di fronte alla fellatio ma espelle la sequenza onanistica, coerentemente con una rappresentazione del sesso

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>33</sup> Pezzotta, *Coreografie copulatorie*, cit., p. 28: «Il piano medio, si sa, è una regola per la rappresentazione di una fellatio».

<sup>34</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 105.

[28]



[29]



[30]



28-30. Louis Malle,  
*Il danno*.

che, fuori dalle esigenze pubblicitarie, appare abbastanza convenzionale. Tornando indietro nella cronologia del film – siamo alla quarta sequenza di amplesso – troviamo però un'immagine che ha sollecitato interventi censori. Riassumiamo brevemente il contesto: Stephen ha un appuntamento con Anna e la trova in compagnia di un amico, Peter. Superato l'imbarazzo iniziale – lei inventa il pretesto di un libro<sup>35</sup> per giustificare la visita del futuro suocero – e dopo una breve conversazione, Stephen si congeda, si apposta fuori e rientra quando l'altro va via. Anna blocca sul nascere la sua gelosia – era con Peter la notte in cui Aston si uccise e Peter è una presenza indispensabile nella sua vita – e, quando termina il suo racconto, una dissolvenza incrociata ci riporta ai due amanti nudi e intrecciati nella ben nota posizione della locandina del film in cui si coprono reciprocamente gli occhi con le mani. Solo cinque secondi, eliminati dalla censura americana (in alternativa sarebbe scattato il divieto ai minori) con uno zelo che può far sorridere lo spettatore europeo. Solo «un amplesso un po' più estroso»<sup>36</sup>, dove si può scorgere una suggestione – amplificata dalla reciprocità – della pagina scritta:

Usai la cintura di seta, e la sciolta seta nera che c'era sotto, in un tableau di gesti e restrizioni deliberate, che in diverse occasioni, privavano la mia schiava della vista e della parola<sup>37</sup>.

Ma, soprattutto, una citazione – e, per lo spettatore, una sollecitazione – fin troppo scoperta dell'*Ultimo tango* di Bertolucci<sup>38</sup>, dove circolano in un diverso assortimento temi analoghi (dal suicidio all'incesto) al servizio di un'altra splendida meditazione sul sesso come pulsione di morte<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Si tratta di *Ciò che sapeva Maisie*, romanzo di Henry James il cui adattamento Malle aveva preso in considerazione prima di cominciare a lavorare sul *Danno*: cfr. Malle, *Il mio cinema*, cit., pp. 231, 239.

<sup>36</sup> Secondo Marco Neirotti, *Malle negli Usa senza la «scena»*, in «La Stampa», 20 marzo 1993, che ne ricorda un celebre precursore: «Sono i cinque secondi dai quali è tratta l'immagine ormai famosa che, dai cartelloni pubblicitari, è passata a tutti i quotidiani e periodici europei: i due amanti intrecciati in una posizione già esibita da *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci».

<sup>37</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 87.

<sup>38</sup> Somiglianza casuale, invece, secondo Marcello Garofalo, in «Segnocinema», gennaio-febbraio 1993, p. 60.

<sup>39</sup> Cfr. Daniela Pecchioni, *Il sesso al cinema*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 32: «*Ultimo tango* mette infatti in scena il sesso come pulsione di morte, di distruzione e, contemporaneamente, di antidoto alla morte stessa».

## SLITTAMENTI PROGRESSIVI

L'attenzione, inevitabilmente, si è rivolta al versante erotico delle due storie. Resta, ovviamente, l'ultimo tragico amplesso, possiamo però lasciarlo in sospeso per concentrarci su un aspetto meno vistoso ma in realtà ben più significativo in un'analisi della trasposizione. Ogni passaggio da un testo letterario a un testo filmico è *soprattutto* legato alle quattro semplici procedure di trasformazione: qualcosa viene aggiunto o amplificato (amplificazione), qualcosa viene eliminato o limitato (condensazione), qualcosa cambia posizione (spostamento), qualcosa viene modificato (modificazione). L'elenco può essere talvolta molto lungo ma non necessariamente significativo. E anche l'adattamento del *Danno*, ovviamente, è il frutto di numerosissime combinazioni di quelle quattro procedure. Limitiamoci a qualche esempio. La cena familiare – con la presenza di Edward – è anticipata nel film rispetto al romanzo e, soprattutto «integrata» dal dialogo su Aston. L'arrivo di Peter a casa di Anna è un elemento del tutto originale (nel romanzo apparirà più tardi, dopo la morte di Martyn) e comporta un'inversione cronologica (dal romanzo al film) tra la sequenza dialogata e l'amplesso. Sono piccoli slittamenti d'importanza variabile e talmente numerosi da sconsigliare qualsiasi tentativo di esaustività. Va comunque segnalato il più importante caso di condensazione: l'eliminazione nel film di due personaggi del romanzo – il padre (Charles) e il patrigno (Wilbour) di Anna – comporta alcune conseguenze e, in prima istanza, l'assorbimento del loro ruolo narrativo (frasi, situazioni) da parte di Elisabeth. Il primo a entrare in scena, nel romanzo (capitolo 25), è Wilbour. In un'occasione conviviale Stephen schiaccia per il nervosismo un bicchiere (la situazione, nel film, è spostata in una sequenza successiva, a Hartley) e quando poi si ritrovano soli in auto, Wilbour lo avverte:

Ci fu un silenzio imbarazzato. Poi Wilbour parlò.

«Lei ha un problema, amico mio.»

«In che senso? Cosa intende dire?»

«Gli uomini che schiacciano bicchieri tra le mani, mentre divorano ragazze con gli occhi, riportano qualcosa di più di ferite superficiali. Rimanga in silenzio, amico mio, rimanga in silenzio.» [...]

«Il suo albergo, credo.» Fermai la macchina.

«Grazie. Io sono una tomba, signore. Ho più segreti di quanti lei ne

possa immaginare. Quasi certamente ci incontreremo ancora. Dal mio contegno lei dubiterà che tra noi si sia mai svolta questa conversazione. Buona notte, e buona fortuna.»<sup>40</sup>

Successivamente (capitolo 31) è Charles a osservare – alla fine di un pranzo – la somiglianza tra Martyn e Aston e a sussurrare qualcosa in proposito alla figlia che, con forte imbarazzo del padre, lo ripete ai presenti. Più tardi, rimasti soli, Ingrid e Stephen riparlano di Anna e lui cerca di placarne i timori:

«Suo padre è chiaramente un uomo molto perbene. Il suo patrigno è simpaticissimo. Non abbiamo ancora conosciuto sua madre, ma sono certo che ci piacerà anche lei.»<sup>41</sup>

Elisabeth farà la sua apparizione poco dopo (capitolo 33) e a sua volta coglierà la somiglianza tra il figlio defunto e il futuro genero. Ma, complessivamente, il suo ruolo nel romanzo è abbastanza marginale. Su di lei, invece, convergono nel film<sup>42</sup> le due situazioni precedenti: prima è lei, a tavola, a cogliere qualcosa di ben familiare nel volto di Martyn, e dopo è ancora lei, in auto, a non nascondere di aver capito il significato di quello sguardo ininterrotto di Stephen su Anna<sup>43</sup>. Ridurre il numero dei personaggi secondari – piuttosto numerosi nel romanzo – è certamente una scelta opportuna (se non obbligatoria): vanno però considerate anche le ulteriori conseguenze nel plot. E la più importante, come vedremo, riguarda la catena di avvenimenti che porteranno alla tragedia, legata nel romanzo proprio a Wilbour (Martyn cerca Anna perché il patrigno ha avuto un attacco cardiaco), e quindi da modificare necessariamente nel film. È opportuna, a questo proposito, un'ulteriore distinzione fra due tipi di modificazione: da un lato quella libera, indipendente da interventi precedenti, dall'altro quella legata, condizionata da scelte anteriori. Convenzionalmente definiamole rispettivamente primarie (libere) e secondarie (legate), per analogia con altre classificazioni narrato-

<sup>40</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 86.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>42</sup> Nel ruolo della madre di Anna è Leslie Caron, un volto tra i più celebri del cinema francese.

<sup>43</sup> Gli dice infatti: «Non ha neanche la forza di guardarla». E sempre attraverso Elisabeth, e non attraverso Peter, passerà dopo l'incidente l'ultimo «contatto» con Anna.

logiche<sup>44</sup>. Una distinzione che non porta con sé alcuna sfumatura gerarchica. Una modificazione primaria è per esempio la sostituzione – rispetto al weekend trascorso a Hartley – fra il compleanno di Edward (nel romanzo) e quello di Ingrid (nel film), intervento non certo cruciale nel racconto; modificazione secondaria è proprio la sostituzione dell'elemento scatenante della tragedia – ovvero ciò che provoca l'arrivo di Martyn nell'appartamento segreto di Anna – e naturalmente si tratta di uno snodo essenziale di tutta la vicenda. E vale la pena di considerarlo in dettaglio. Nel romanzo due elementi convergono nel determinare i fatti: l'appartamento era stato di proprietà di Peter<sup>45</sup> e sarà lui stesso, interrogato telefonicamente, a indicare a Martyn – che vuole avvertire Anna del malore di Wilbour – dove cercarla. Come spiegherà successivamente – sempre al telefono – al protagonista:

«È stato lei a dargli l'indirizzo?»

«Sì.»

«Lo immaginavo.»

«Non sapevo che c'era anche lei. Credevo che fosse il posto dove Anna sarebbe andata a riflettere. A stare tranquilla prima di domani. Quando Martyn ha telefonato... disperato... a causa di Wilbour, gliel'ho detto.»<sup>46</sup>

L'eliminazione del personaggio di Wilbour costringe Hare a rivedere tutta la concatenazione fatale. La spiegazione verrà infatti fornita a Stephen da Ingrid:

«Il proprietario dell'appartamento aveva telefonato per darle istruzioni sul funzionamento dello scaldabagno. E per puro caso Martyn si trovava là. Non sapeva niente di quell'appartamento, mai sentito nominare. Ha preso l'indirizzo... è stato un caso.»<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Nel senso in cui si parla di ocularizzazione interna primaria per le soggettive immediatamente percepibili come tali e di ocularizzazione interna secondaria quando il carattere di soggettiva risulta da una relazione con altre inquadrature.

<sup>45</sup> Circostanza nota al protagonista, e da lui sottovalutata, ma annunciata al lettore nel capitolo (34) che precede immediatamente quello in cui si compie la tragedia: «L'appartamento in Welbeck Way era stato suo, naturalmente. Ora capivo. Avrebbe dovuto contare. Non contò» (p. 129).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>47</sup> Le citazioni dal film sono tratte dalla versione italiana distribuita in Vhs: Louis Malle, *Il danno*, L'Espresso Cinema.

La catena di eventi prevista nel romanzo è fortemente connessa con il passato (Peter) e con il contesto familiare di Anna. Il film riporta tutto all'interno di un'assoluta, banale casualità. E quella di Anna si rivela una piccola, determinante negligenza. Oggi, nell'era del cellulare – istruzioni per un remake – sarebbe necessario (o più credibile) immaginare una soluzione alternativa.

## FINALE DI PARTITA

Il romanzo non è avaro di anticipazioni. Già dal primo capitolo la tragedia è annunciata e, complice l'ebbrezza del protagonista nell'albergo parigino, un attento lettore può intuirne, attraverso una significativa allusione, anche la dinamica:

Chiusi gli occhi. Un terrore infantile m'invase. In sogno, quando si cade, si muore. Se si tocca terra<sup>48</sup>.

Il film, più ellittico nelle spiegazioni, trova una perfetta equivalenza visiva, con la marcata ripetizione di una stessa immagine: fin dalla prima sequenza, e con calcolata distribuzione<sup>49</sup>, Stephen scende a piedi le tante scale che riempiono i diversi luoghi della sua vita lavorativa e familiare. Ma torniamo al finale. In un estremo tentativo, ormai in prossimità del matrimonio, prova a staccarsi da Anna<sup>50</sup> e a riavvicinarsi al figlio. Una visita a sorpresa al giornale di Martyn, dove Stephen vede una foto che lo ritrae con i due fidanzati – la stessa foto che ritroveremo nell'epilogo – e una dolente ammissione:

«Sentimenti, sai, sentimenti. La sensazione di non essermi comportato in modo giusto. Sai, quello che hai detto ad Hartley riguardo alla passione: hai indovinato, ero distante, io so di esserlo stato. Vedi, pensavo che uno può controllare la sua vita, ma non è così invece, ci sono cose che non puoi controllare. Sono venuto ad augurarvi buona fortuna.»

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>49</sup> La divisione in macrosequenze suggerita dall'edizione francese del DVD (*Fatale*, un film de Louis Malle, Studio Canal) ne esalta maggiormente l'aspetto reiterato: ognuna delle prime tre macrosequenze inizia con il protagonista che scende le scale.

<sup>50</sup> Le telefona da una cabina: «Devo lasciarti andare [...] tra noi deve finire, mi dispiace».



Propositi che vengono disattesi perché la volontà di Anna ha il sopravvento: una chiave – e un nuovo appartamento tutto per loro – suggella il nuovo patto tra i due amanti. E alla vigilia delle nozze Stephen e Anna si rivedono ancora una volta. C'è qualcosa di diverso, improvvisamente anche la colonna sonora di Zbigniew Preisner cambia ritmo, e seguiamo in montaggio alternato tutto quanto precede il loro incontro. Quando Stephen arriva sul pianerottolo e sta per entrare in casa lei lo precede e una brevissima inquadratura ci mostra la chiave ancora inserita nella toppa mentre la porta dell'appartamento si richiude dietro di loro. Ancora una volta si prepara abilmente uno scarto molto significativo rispetto al romanzo, dove una valigia di Anna contiene quegli oggetti che li taglieranno fuori dal mondo esterno:

Trovai nella valigia un nastro ricamato a mano e glielo avvolsi intorno al capo fino a toglierle la vista. Poi sentii il bisogno del silenzio. Trovai morbide pepite di cotone che portavano a un totale isolamento, e quando furono al loro posto noi ci trovammo in un mondo immerso nel silenzio più assoluto [...]. Quando la porta si aprì per farlo passare, per un attimo fui l'unico a vedere Martyn. Con dita frenetiche, estirpai il silenzio dalle nostre orecchie. Anna gridò: «Che c'è? Che c'è?». Le strappai il nastro dagli occhi, e in un attimo lo sentimmo entrambi mormorare: «Impossibile. Impossibile. Possibile»<sup>51</sup>.

Capiremo successivamente che Martyn ha dovuto forzare la porta e che quel silenzio era l'unica possibilità per rendere verosimile la sorpresa. Assolutamente diversa la dinamica del film: nessun isolamento dei due amanti – già mimato, del resto, nella sequenza che contiene la famosa immagine della locandina – e, per completare il rovesciamento, è Anna la prima ad accorgersi del suo arrivo. In ogni caso la chiave appesa e dimenticata è la semplice, geniale risposta al silenzio della pagina scritta. Ora, analogamente, i due testi descriveranno il rinculo del povero Martyn, pietrificato dallo stupore e costretto ad arretrare fino a non accorgersi della ringhiera, precipitando all'indietro fino al pavimento sottostante<sup>52</sup>. E quando il padre

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>52</sup> Il commento di Roberto Escobar, in «Il Sole-24 Ore», 3 gennaio 1993, è feroce: «Il ridicolo. I contorcimenti erotici di Anna e Stephen stesi sul pavimento, abbarbicati ai muri, sdraiati sulla cucina a gas, non sono il culmine comico del film. C'è ben altro. Per esempio, c'è la sequenza della morte di Martyn. È ridicolo l'incidente: come si può cadere dalle scale in quel modo tanto idiota?».

accorrerà, nudo, per le scale, troverà il figlio morto e potrà soltanto stringerne il corpo senza vita.

## PAESAGGIO DOPO LA BATTAGLIA

Anna è andata via, con poche parole nella pagina scritta<sup>53</sup>, silenziosamente sullo schermo. La tragedia si è compiuta e il racconto corre verso la sua conclusione. Le formalità di rito, certo. Ma, nel romanzo, anche una certa burocratica ridondanza che il film, più ellittico, evita giudiziosamente. Resta però l'incontro con Ingrid – è veramente, sullo schermo, il momento di Miranda Richardson – che la sceneggiatura semplifica nei tempi, riproponendo con sapiente dosaggio una parte del dialogo:

Ingrid si sedette davanti a me. «Tu non sei un uomo cattivo», disse. [...] «Quando hai capito che eri perduto [...]. Avresti dovuto ucciderti.» [...] «Rivoglio mio figlio. Ridammi mio figlio. Ridammelo. Subito. Ridammelo subito.» «Ingrid, ascoltami. Martyn è morto [...]. Spingi la morte di Martyn verso di me. Tu vivrai. Dallo a me, ora. Dammi la sua morte.»<sup>54</sup>.

E le parole che lei, nuda, gli rivolge l'indomani mattina:

«Cosa mi dici di tutta questa bellezza? Non bastava, vero? [...] Per un attimo [...] ho pensato di far l'amore con te.»<sup>55</sup>

Ma la sceneggiatura rinuncia, con coerente simmetria, a quelle ulteriori battute che riecheggiano le riflessioni del primo capitolo e ribadiscono lo stato d'animo del protagonista:

«Addio» – gli dice Ingrid – «Non voglio sembrarti crudele, ma che peccato che tu non sia morto, in un incidente o qualcosa, l'anno scorso.»  
«La mia tragedia è che non sono d'accordo. Addio, Ingrid.»<sup>56</sup>

<sup>53</sup> «E poi Anna camminò lentamente verso di noi. Vestita, pettinata e orrendamente calma, disse: “È finita. È finito tutto”. Toccandomi lievemente sulla spalla e guardando Martyn senza pietà, scivolò quasi verso la porta e scomparve nella notte» (p. 132).

<sup>54</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 139.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 155.

Dopo le dimissioni Stephen si reca da Elisabeth. Ha rinunciato alla carriera ma non ha ancora rinunciato ad Anna. Ben diversa, dunque, e per tante ragioni, la strategia narrativa del film rispetto all'altro congedo. Nel romanzo, infatti, Anna lascia a Peter una lettera che il protagonista va a ritirare a Parigi. Nel film Stephen si precipita da Elisabeth, in albergo, ma non trova alcun messaggio. Lei gli dice soltanto quello che lui immagina già: che sua figlia tornerà da Peter. Stephen si congeda bruscamente, poi torna sui suoi passi, apre una porta e la trova lì: un primo piano silenzioso di Anna e una dissolvenza in nero.

## FIGURE

Per tutta la durata del film il paesaggio interiore del protagonista ci è stato soltanto suggerito<sup>57</sup>. Nell'epilogo – in ritiro dal «suo» mondo<sup>58</sup> – ascoltiamo infine la sua voce *off*. L'incipit sembra ricalcare il romanzo – «Occorre un tempo straordinariamente breve per ritirarsi dal mondo»<sup>59</sup> – poi la voce prosegue, e prende una diversa direzione:

Ho viaggiato, fino ad arrivare ad una vita tutta mia. Quello che ci fa diventare come siamo è inafferrabile, va oltre il nostro sapere. Ci abbandoniamo all'amore perché ci dà un qualche senso di ciò che è inconoscibile. Nient'altro conta, non alla fine.

Lenti passi lo portano infine dentro il suo rifugio. Lì compie piccoli gesti di una meticolosa ma spenta quotidianità. Dopo entra in

<sup>57</sup> Quella sottrazione che sta alla base della trasposizione di Hare e Malle è stata vista da alcuni critici come un limite alla possibile identificazione dello spettatore. In tal senso vanno le riserve di Monica Repetto, *Il danno*, in «Film», maggio-giugno 1994, p. 44: «Esiste però una sottile divergenza tra pagina scritta e racconto cinematografico. Il film è freddo, viene meno la simpatia suscitata dall'io narrante; nella critica o nell'indulgenza domina l'osservazione glaciale della passione, del caos o dell'ordine».

<sup>58</sup> Si tratta di Caylus e Malle, *Il mio cinema*, cit., pp. 238-239 motiva così la sua scelta: «Volevo finire in una di quelle piccole città del sud ovest della Francia, molto austere, che ricordano vagamente la Spagna. Non è come ritirarsi a Saint-Tropez. Josephine Hart era molto preoccupata: "Si ritirerà in Provenza?". "No, no", la rassicurai. "Quando vedrà la cittadina in cui si ritira, si accorgerà di com'è medioevale. È come se si facesse monaco, in un certo senso"».

<sup>59</sup> Sono le stesse parole con cui Hart inizia il capitolo 41, il penultimo del romanzo.

33 un grande salone quasi vuoto – la macchina da presa lo inquadra in Figura Intera, poi in Piano Americano – e si siede di fronte a un'enorme immagine, a grandezza naturale, un ingrandimento di quella stessa foto che ha avuto da Martyn quando è andato a trovarlo al giornale. E comprendiamo che il congedo ci propone – nell'apparente somiglianza delle situazioni – qualcosa di diverso. Andiamo a rileggere dunque il penultimo capitolo del romanzo:

Ho due grandi ritratti [...]. Sono appesi uno di fronte all'altro, nel breve corridoio che dal soggiorno principale porta al bagno. Pur avendo faticato a ingrandirli fino alla misura che volevo io, il fotografo alla fine c'è riuscito. Montati su fondo bianco, sono alti circa un metro e mezzo. [...] Lì mi siedo, qualche volta, verso sera, a guardare la fotografia di Martyn in grandezza naturale. [...] A volte guardo Anna... in una foto scattata ad Hartley durante il weekend del suo fidanzamento. [...] Anna risponde al mio sguardo con un'aria interrogativa<sup>60</sup>.

Ecco le due foto che Malle ha riunito in un'unica immagine – che comprende, oltre ai due fidanzati, anche Stephen –, epilogo perfetto per il regista francese che in *Ascensore per il patibolo* aveva già riunito i due amanti nella stessa fatale istantanea: e c'è da credere che, al di là delle ovvie consonanze tematiche, proprio quella possibile allusione deve aver pesato nell'intraprendere questo adattamento. Anche se, ovviamente, nel testo di Hart l'immagine è al servizio di una diversa ossessione – quella del *presagio* – che era stata fortemente accentuata già in una delle prime pagine (capitolo 7) del romanzo:

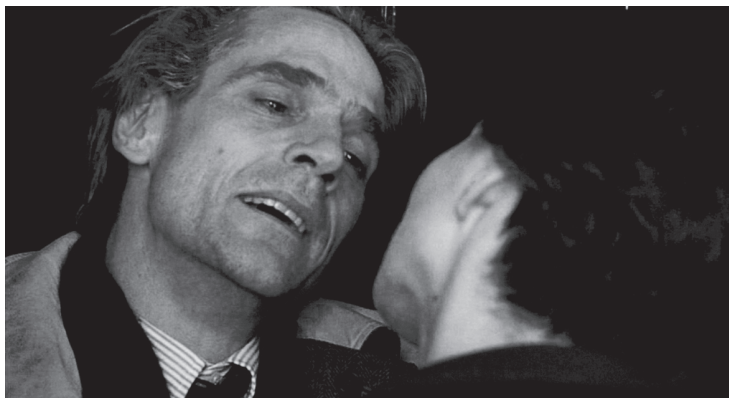
Ho guardato, certe volte, vecchie foto dei volti sorridenti delle vittime, e vi ho cercato disperatamente qualche segno che indicasse che sapevano. Senza dubbio dovevano sapere che entro qualche ora o qualche giorno la loro vita sarebbe finita in quell'incidente automobilistico, in quel disastro aereo o in una tragedia familiare. Ma non riesco a trovare alcun segno. Nulla. Mi guardano serenamente, terribile ammonimento per tutti noi<sup>61</sup>.

E infatti le due foto declinano ulteriormente quell'idea, anche se – comprensibilmente – con diverse implicazioni. Guardando Martyn:

<sup>60</sup> Hart, *Il danno*, cit., pp. 164-165.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 21.

[31]



[32]



[33]



31-33. Louis Malle,  
*Il danno*.

Per ore e ore ho cercato, nei suoi occhi, una traccia della consapevolezza che la sua vita non sarebbe stata quella che sperava<sup>62</sup>.

E rivolto ad Anna:

Su quel viso c'è un presagio dei suoi anni di silenzio<sup>63</sup>.

Ritorniamo ora al film e a Jeremy Irons seduto di fronte all'immagine. La voce *off* – silenziosa per qualche istante – riprende e questa volta si appresta a *riscrivere* in gran parte il finale di Hart. E ancora una volta, apparentemente, la direzione sembra in un primo momento la stessa, perché identica è la premessa, quella di un ultimo incontro casuale, in un aeroporto. Il romanzo la racconta al presente:

Anna compare davanti a me. Avanza verso di me. Mi toglie gli occhiali neri. Guarda dentro e oltre di me come se volesse strapparsi per sempre da me. Lotta in silenzio per la parte di lei che serbo ancora. È onnipotente. Questa è una ripresa di possesso. [...] So che mi hanno strappato il cuore. Si sta disintegrando. Cado in ginocchio. È un atto di adorazione e di resa. [...] Qualcuno si precipita ad aiutarmi. Anna semplicemente continua a camminare. [...] Torno indietro di corsa nella direzione che ha preso. La vedo unirsi a un uomo che tiene un bambino per mano. Lui si volta appena verso di lei e le labbra di Peter Calderon le sfiorano i capelli. Da questa prospettiva, vedo che il lieve scompiglio della gonna è dovuto a una gravidanza<sup>64</sup>.

Lei è tornata dunque alla vita, sopravviverà ancora una volta. E la voce del protagonista, che ci ha accompagnato fino in fondo, vuole dirla infine quella parola:

Per quelli di voi che ne dubitano: questa è una storia d'amore. È finita. Altri saranno più fortunati. Auguro loro ogni bene<sup>65</sup>.

Il finale di Malle non possiede, consapevolmente, i toni romantici e la violenza fisica della pagina di Hart<sup>66</sup>. Forse il dubbio più profon-

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 166-167.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>66</sup> A distanza di molti anni dall'uscita del romanzo, la scrittrice è tornata recentemente a parlarne esprimendo un punto di vista piuttosto controcorrente: «Uno dei miei libri più noti,

do lo ha già espresso Ingrid<sup>67</sup> – è stata veramente, e reciprocamente, una storia d'amore?<sup>68</sup> – e non c'è spazio per alcuna illusione, nelle brevi frasi che descrivono, questa volta al passato, un altro incontro:

(P.P.P. di Stephen) «L'ho rivista solo una volta. È stato per caso. In un aeroporto, mentre cambiavo aereo.»

(P.P.P. di Anna nella foto)

(Dettaglio degli occhi di Stephen) «Lei non mi ha visto. Stava con Peter, aveva in braccio un bambino.»

(P.P.P. di Anna) «Non era diversa da tutte le altre.»

Lo zoom restringe progressivamente agli occhi di Juliette Binoche l'immagine, sempre più sfocata. Un'ultima dissolvenza in nero e i titoli di coda sui quali appare lentamente, in lettere blu, il titolo inglese: *Damage*. Sì, ripensandoci aveva proprio ragione lei, Anna, nelle parole che Josephine Hart le aveva implacabilmente fatto pronunciare per tempo:

Se domani io sparissi dalla tua vita, questo è tutto ciò che avresti. Figure di una storia, gesti fissati in un'inquadratura<sup>69</sup>.

mi riferisco a *Il danno*, so per certo che è stato letto più volentieri dagli uomini. Sfatiamo un luogo comune: non è vero che le donne, in virtù della capacità di mettersi in discussione che si attribuisce loro, siano più solidali e profonde. Non credo alla cosiddetta sorellanza. Anzi, mi pare che i maschi siano meno propensi al tradimento, più sinceri, a volte più "buoni"» (Id., *Il teatro al posto di Freud*, cit., p. 176).

<sup>67</sup> «Lo sai, credo che per ognuno di noi conti solo una persona: per me era Martyn, per te Anna, e per Anna... chi?».

<sup>68</sup> Ed è l'interrogativo di fondo di tutta la storia. Come osserva Olivier de Bruyn, *Fatale. Honni soit qui mal y pense!*, in «Positif», 382, 1992, p. 48, «lo scarto tra ciò che indoviniamo delle loro rispettive motivazioni è il cuore della finzione».

<sup>69</sup> Hart, *Il danno*, cit., p. 88.





## MANTENERE UNA PROMESSA: DA FRIEDRICH DÜRRENMATT A SEAN PENN

«Ho fatto una promessa, Eric, tu hai l'età per ricordarti di quando questo contava!»: sono le parole che Jack Nicholson, detective della squadra omicidi, rivolge al suo superiore in *The Pledge* (*La promessa*), film uscito nel 2001, terza regia di Sean Penn dopo *The Indian Runner* (*Lupo solitario*, 1991) e *Crossing Guard* (*Tre giorni per la verità*, 1995)<sup>1</sup>; e suo primo film su soggetto non originale, sceneggiato da Jerzy Kromolowski e da sua moglie Mary Olson<sup>2</sup>, dal romanzo omonimo di Friedrich Dürrenmatt, pubblicato nel 1958<sup>3</sup>. Nicholson è Jerry Black, stimato investigatore in una città del Nevada, che proprio nel suo ultimo giorno di servizio prima di andare in pensione ha fatto una promessa: ha giurato sulla sua anima alla madre di una piccola vittima, violentata e uccisa da un maniaco, di trovare l'assassino della figlia. Si cercano invano nel romanzo di Dürrenmatt quelle parole del protagonista<sup>4</sup>, una felice intuizione del-

<sup>1</sup> Nel 2007 è uscito il suo quarto film: *Into the Wild*.

<sup>2</sup> Cfr. Adriano Piccardi, *Storia di una promessa*, in «Cineforum», 410, 2001, p. 9: «La sceneggiatura viene affidata a Jerzy J. Kromolowski e a sua moglie Mary Olson. Nato nel 1953 in Polonia e fotografo di formazione, il primo è vissuto dal 1973 in Danimarca, dove ha realizzato un documentario, *Dom*, trasferendosi dopo negli Usa, dove ha realizzato spot e scritto alcune sceneggiature insieme alla moglie, ex musicista da lui conosciuta appunto in Danimarca».

<sup>3</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman* [1958], Zürich, Diogenes Verlag, 1985; le successive citazioni sono tratte dall'edizione italiana: Friedrich Dürrenmatt, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, trad. di Silvano Daniele, Milano, Feltrinelli, 1999.

<sup>4</sup> Quasi le stesse parole che ritroviamo nel film *La giuria* di Gary Fleder (2003), tratto dall'omonimo romanzo di Grisham, rivolte da Rachel Weisz sia a Gene Hackman che a Dustin

la sceneggiatura<sup>5</sup>: d'altronde, la storia di quella promessa parte da lontano e merita di essere raccontata, perché ci porta al cuore del discorso sull'adattamento.

## DÜRRENMATT E IL CINEMA

Il rapporto di Dürrenmatt con il cinema non è privo di oscillazioni e contraddizioni. Assiduo spettatore, ma scettico sul suo valore estetico, fortemente condizionato dalla sua formazione drammaturgica. In tal senso si comprende la posizione da lui espressa nel 1954 nel saggio *Questioni di teatro*, in una breve ma significativa incursione:

La nostra epoca, è vero, si è data una forma particolare di teatro, il cinema. Per quanto vi siano differenze sostanziali, ed è importante non perderle di vista, resta il fatto che il cinema è figlio del teatro e che ha realizzato proprio il sogno del teatro di corte, che con tutti i suoi attrezzi, macchinari, palcoscenici girevoli ed effetti d'ogni sorta anelava a simulare la realtà. Il cinema altro non è che la forma democratica del teatro di corte; dilatando smisuratamente la sfera intima, esso rischia di diventare la vera arte pornografica, che costringe lo spettatore nel ruolo di voyeur; e la popolarità dei divi del cinema è da attribuirsi unicamente al fatto che chi li vede sullo schermo ha la sensazione di esserci andato a letto insieme, tanto sono resi fedelmente. Un primo piano, in fondo, è osceno di per sé<sup>6</sup>.

Quello che gli rende sospetto il cinema, come ricorda Peter Rüedi, è proprio ciò che da sempre lui cerca di evitare – illusione e intimità – coerentemente con quell'estetica della distanza verso

Hoffman: «Lei ha l'età per ricordarsi di quando la gente manteneva le promesse: io mantengo le promesse».

<sup>5</sup> Come ricorda Jack Nicholson: «Vado molto fiero della mia ultima battuta in quella scena dove dico: "Ho fatto una promessa, Eric, tu hai l'età per ricordarti quando questo contava!"». Quello sono io che parlo dei miei tempi, capisci?». Le dichiarazioni di Nicholson sono tratte dalla «biografia orale» di Penn scritta da Richard T. Kelly che raccoglie numerose testimonianze: cfr. Richard T. Kelly, *Sean Penn*, 2004 (*Sean Penn*, trad. it. di Dade Fasic, Giulio Iupieri, Milano, Sperling & Kupfer, 2005, p. 341).

<sup>6</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden, Drammaturgisches und Kritisches, Der Mitmacher*, Zürich, Verlag AG, Die Arche, 1966, 1972, 1976 (*Questioni di teatro*, in *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, trad. it. di Brigitte Baumbusch, Gianfranco Ciabatti, Torino, Einaudi, 1982, pp. 24-25).

cui convergono tutte le sue riflessioni teoriche<sup>7</sup>. Da qualche anno si è rifugiato nel giallo<sup>8</sup>, dove intravede la possibilità di «produrre arte là dove nessuno se lo aspetta»<sup>9</sup>, eppure esita a riflettere proprio sull'affinità tra narrativa e cinema. Scrittore abbastanza adattato sul grande schermo – Jacques Mühenthaler enumera ben quattordici titoli – Dürrenmatt è stato a sua volta sceneggiatore di molti suoi libri. E per ben tre volte sue opere sono nate da sceneggiature: *Greco cerca greco*, *La promessa* e, a un diverso grado di elaborazione, *Giustizia* approdano alla forma narrativa passando attraverso il cinema. Nel 1957 il produttore Lazar Wechsler gli commissiona un soggetto cinematografico sul tema dei delitti sessuali sui bambini. Ben presto affiorano contrasti fra i due, come ricorderà successivamente lo scrittore:

Scrissi per tutta una notte. Solo nel farlo mi venne in mente come avrei dovuto svolgere in realtà il soggetto, ma Wechsler non volle considerare la mia proposta; dalla trama nacque così *Das Versprechen*, il cui copione però si basava sul mio racconto incompiuto<sup>10</sup>.

Le divergenze con Wechsler appaiono evidenti, dunque, fin dall'inizio. Riguardano soprattutto il finale e in parte anche il protagonista, l'attore comico tedesco Heinz Rühmann, per la prima volta impegnato in un ruolo drammatico, e molto accorto nel preservare la propria immagine: non a caso impone un altro sceneggiatore, Hans Jacoby, attento a edulcorare alcuni aspetti della stesura di Dürrenmatt<sup>11</sup>. Il film, diretto da Ladislao Vajda, s'intitola *Es geschach am hellichten Tag* – nella versione italiana *Il mostro di Mägendorf* – e viene presentato nel luglio del 1958 al festival del Cinema di Berli-

<sup>7</sup> Cfr. Peter Rüedi, *Distanza e coinvolgimento*, in *Dürrenmatt e il cinema*, a cura di Domenico Lucchini, in «Cineteca», ottobre 2003, p. 23; sull'evoluzione del suo rapporto con il cinema cfr. anche Pierre Lachat, *All'occhio della macchina da presa bisogna resistere*, in *Dürrenmatt e il cinema*, cit., pp. 35-41.

<sup>8</sup> Nel 1948 ha pubblicato *Il giudice e il suo boia*, il suo romanzo di maggiore successo.

<sup>9</sup> Dürrenmatt, *Questioni di teatro*, cit., p. 49.

<sup>10</sup> Id., *Der Filmproduzent Lazar Wechsler*, in Luis Bolliger, Ernst Buchmüller (a cura di), *Play Dürrenmatt*, Zürich, Diogenes Verlag, 1996, p. 139. La traduzione dal tedesco è di Valerio Ferloni ed è tratta dal saggio di Rüedi, *Distanza e coinvolgimento*, cit., p. 27.

<sup>11</sup> Per esempio, come ricorda Jacques Mühenthaler, *Friedrich Dürrenmatt, sceneggiatore*, in «Cineteca», ottobre 2003, pp. 14-15, la madre della bambina utilizzata come esca per catturare l'assassino sarà un'operaia e non una prostituta.

no. L'intenzione pedagogica fortemente invocata dal produttore viene rispettata e il lieto fine – il maniaco viene fermato in tempo – è l'inevitabile esito narrativo. Ma lo scrittore ha intravisto una strada ben diversa ed è deciso ad andare fino in fondo: il romanzo che ne scaturisce, scritto tra il marzo e il luglio 1958 e diplomaticamente dedicato al regista e al produttore, è una significativa presa di distanza dal film:

Ma la piega che a quel punto volli dare al soggetto fa apparire assurdi la ricerca dell'assassino, tutto l'acume del detective e la sua trappola per il criminale, perché l'omicida è morto da un pezzo; e questa piega opposta alle leggi del romanzo giallo, stando a cui l'assassino non può morire prima di essere scoperto, era contraria all'accordo. Se Wechsler voleva una trama logica, prevedibile, io ero affascinato dalla possibilità di mostrare un mondo fondamentalmente imprevedibile, in cui una riflessione fondamentalmente giusta fallisce<sup>12</sup>.

#### DÜRRENMATT: REQUIEM PER IL ROMANZO GIALLO

Il sottotitolo della *Promessa* è eloquente: «un requiem per il romanzo giallo»<sup>13</sup>. A dispetto delle sue ambiziose intenzioni il romanzo sembra comunque proporre una struttura abbastanza tradizionale: trenta brevi capitoli in totale, una cornice narrativa – i primi due capitoli, il ventottesimo e l'epilogo – che inquadra un lungo flashback, perfettamente lineare nella sequenza temporale. Andiamo a vedere allora che cosa ci racconta lo scrittore svizzero e quale novità ci propone il suo testo.

Mentre si trova a Coira per una conferenza sul romanzo poliziesco, il narratore incontra in un bar il dottor H., ex comandante della polizia cantonale di Zurigo, che gli offre un passaggio in auto per l'indomani. Intrapreso il viaggio, i due sostano a un distributore di

<sup>12</sup> Dürrenmatt, *Der Filmproduzent Lazar Wechsler*, cit., p. 139.

<sup>13</sup> Commenta in proposito Irene Bignardi: «Si capisce perché *La promessa* viene annunciata dal suo titolo come “un requiem per il romanzo giallo”. A parte il bisticcio con il caso, più che un giallo *La promessa* è la cronaca di un'ossessione: l'ossessione per un'impossibile giustizia, che trasforma chi conduce l'indagine in un mostro pieno di buone intenzioni, travolto dalla sua curiosità intellettuale e da una sorta di scommessa fatta con se stesso fino a comportarsi in maniera quasi speculare al mostro che cerca» (*Attorno alle versioni di La promessa*, in *Dürrenmatt e il cinema*, cit., pp. 42-43).

benzina, gestito da Matthäi, una volta tra i migliori collaboratori di H., e ora invecchiato, trasandato, istupidito. H. confessa al narratore di non apprezzare i romanzi polizieschi dove «il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione»<sup>14</sup>. Per dar forza alla sua argomentazione gli racconta una storia iniziata nove anni prima, la storia, appunto, del commissario Matthäi. Proprio alla vigilia della partenza per un prestigioso incarico – inviato in Giordania dalla Confederazione svizzera per riorganizzare la polizia locale – Matthäi viene coinvolto nelle indagini su un delitto sessuale: una bambina viene uccisa nei dintorni di Mägendorf, ed è lui stesso ad avvertire i genitori. Alla madre, distrutta dal dolore, promette di trovare l'assassino. Il principale indiziato, malgrado le perplessità subito manifestate dallo stesso Matthäi, è l'ambulante von Gunten, che ha scoperto il cadavere della bambina, ma è pregiudicato per reati sessuali ai danni di minori; dopo un estenuante interrogatorio l'ambulante confessa e subito dopo s'impicca nella sua cella. Apparentemente il caso è chiuso, e il commissario può finalmente partire, ma proprio al momento dell'imbarco per Amman decide di tornare indietro e, ormai fuori dalla polizia, intraprende una sua indagine personale. Matthäi ha molto poco da cui partire. Un disegno fatto dalla bambina una settimana prima di essere uccisa che raffigura un gigante, dei porcospini, una grande automobile nera, un animale dalle strane corna. E la somiglianza tra questo delitto e altri due avvenuti in circostanze analoghe, in due cantoni vicini, cinque e due anni prima. Ne parla con uno psichiatra e si rafforza in lui la convinzione che un altro omicidio è ormai prossimo. E poi c'è una precisa configurazione geografica dei luoghi dei tre delitti che circoscrive la zona da presidiare: quando scopre che l'animale dalle strane corna del disegno non è altro che lo stambecco, il simbolo araldico del cantone dei Grigioni ritratto nella targa dell'auto disegnata dalla bambina, gli appare subito evidente che i tre delitti sono stati compiuti sulla linea Grigioni-Zurigo. Il metodo lo desume da una conversazione con alcuni ragazzi che pescano trote: per pescare ci vogliono il posto e l'esca. Prende dunque in gestione un distributore di benzina nei Grigioni e dà ospitalità alla Heller – una donna dalla dubbia reputazione che ha avuto in passato

<sup>14</sup> Dürrenmatt, *La promessa*, cit., p. 16.

problemi con la giustizia – e a sua figlia Annamaria, che assomiglia molto all'ultima vittima. Ora non gli resta che l'attesa: «anche quando si pesca bisogna aspettare»<sup>15</sup>, dichiara caparbio al comandante H. che, venuto da Zurigo per curiosare sulle strane attività del suo ex collaboratore, resta colpito dall'intuizione di Matthäi: «Il suo metodo era insolito, aveva qualcosa di grandioso»<sup>16</sup>.

E così egli aspettò. Inesorabile, ostinato, teso. [...] Aspettava, aspettava. Annamaria gli voleva bene, era felice con lui; egli aveva in mente una cosa sola, la comparsa dell'assassino. Non esisteva nient'altro per lui che questa fede nel suo arrivo, nient'altro che questa speranza, questo desiderio: che la cosa si avverasse<sup>17</sup>.

L'attesa, l'unico metodo, sembra dare i suoi frutti quando Annamaria gli confessa che un mago le ha dato delle praline ricoperte di cioccolato che tanto somigliano a dei porcospini: «È un mago buono quello», le dice Matthäi, «torna da lui anche domani»<sup>18</sup>. Scatta la trappola e il comandante H. non gli nega l'aiuto di una numerosa pattuglia di poliziotti, nascosti nei pressi della radura dove il presunto assassino ha dato appuntamento alla bambina. Aspettano per tutto il giorno, invano. Ancora uno, due giorni, una settimana: ma non succede niente. Desistono ed escono allo scoperto, interrogano la bambina, perdono la pazienza e cominciano a picchiarla, arriva la madre e, fulminato Matthäi con il suo disprezzo, prende la figlia e la porta via. La storia potrebbe finire qui, con Matthäi abbandonato da tutti alla sua folle attesa solitaria. Ma gli ultimi capitoli del romanzo – dopo una lunga parentesi del narratore che introduce, a beneficio dei lettori più accorti, alcune giustificazioni prospettiche – riservano ancora delle sorprese. Prima di rivelare il finale, il dottor H. si rivolge al suo interlocutore, con parole che evocano platealmente la trasposizione di Vajda:

Posso perfino immaginarmi che cosa sta escogitando adesso il suo cervello di scrittore. Basterà dimostrare che Matthäi ha ragione – dirà lei astu-

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 146.

tamente – e far sì che l'assassino abbocchi, ed ecco pronto uno splendido romanzo o un soggetto cinematografico [...] posso addirittura predire che questa variante della mia storia è così esaltante e positiva che quanto prima si finirà col cavarne senza sforzo un romanzo o un film<sup>19</sup>.

E descrive per un'intera pagina la sequenza conclusiva di quel film: Matthäi si rende conto del pericolo che correrebbe la bambina, la porta in salvo, e usa una grossa bambola come esca; arriva l'assassino, comprende di essere caduto in trappola, lotta con il commissario e lo ferisce, e il tutto si chiude con un breve poetico incontro tra il commissario ferito e la bambina. È solo una parentesi, prima del vero colpo di scena. Un anno prima ha ricevuto la confessione di una donna che, in punto di morte, gli ha raccontato in dettaglio tutte le circostanze che retrospettivamente chiariscono cosa ha impedito la cattura dell'assassino: il suo defunto marito era il maniaco che loro cercavano e soltanto l'incidente stradale in cui ha trovato la morte, avvenuto mentre si recava all'ultimo appuntamento, lo ha fermato in tempo. Matthäi aveva dunque ragione, ma, completamente impazzito, accoglie con indifferenza la rivelazione del suo comandante:

Mi sedetti accanto a lui, gli raccontai tutto in poche parole. Ma non c'era più niente da fare. Non sembrò neppure ascoltarmi<sup>20</sup>.

Se la laconica morale di questa vicenda è demandata al giudizio del comandante – «niente è più crudele di un genio che inciampa in qualcosa di idiota»<sup>21</sup> –, il finale dürrenmattiano, ancora legato a una concezione tradizionale dell'arte narrativa<sup>22</sup>, ha qualcosa di consolatorio, proponendo in extremis il riscatto di una razionalità irrisa dal caso<sup>23</sup>:

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 164-165.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>22</sup> Non si è spinto oltre, come ha invece fatto Gadda, «che ha scritto», ricordava Sciascia, «il più assoluto “giallo” che sia mai stato scritto, un “giallo” senza soluzione» (Leonardo Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 231).

<sup>23</sup> Scrive in proposito Eugenio Spedicato, *Facezie truculente. Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Roma, Donzelli, 1999, p. 55: «È la cieca fiducia nella razionalità il vero bersaglio, la presunzione tutta umana che non vuol vedere come il caso sia l'altra faccia della razionalità, come incrementando la razionalità si incrementi anche il disordine, secondo un diabolico circolo vizioso. Ma nella circostanza di questo romanzo, il disordine si realizza pa-

per compensare la mostruosità della vita non ci resta che la sua rara, preziosa correzione estetica.

#### PENN: UNA PROMESSA MANTENUTA

A più di quarant'anni dall'uscita del romanzo, la *Promessa* di Sean Penn chiude il cerchio<sup>24</sup> – lo scrittore, morto dieci anni prima, non potrà giudicare quest'epilogo – spostando l'ambientazione dalla Svizzera al Nevada, intervenendo su pochi sostanziali dettagli, abbandonando ogni connotazione metanarrativa (nessuna commemorazione di un genere)<sup>25</sup> e soprattutto modificandone radicalmente la struttura<sup>26</sup>: rinunciando, come vedremo, alla cornice narrativa dürrenmattiana. Ma facciamo un passo indietro per considerare la genesi di quest'adattamento dove convergono due elementi fondamentali: la voglia di tornare a lavorare con Jack Nicholson e il loro comune desiderio di girare un «giallo». È il produttore Michael Fitzgerald a sottoporre l'idea di *La promessa* a Penn, che affida ai Kromolovsky – conosciuti poco tempo prima – la prima stesura della sceneggiatura. Nicholson, che leggendo il romanzo non aveva nascosto le sue perplessità, resta favorevolmente colpito da quella prima versione e si cala totalmente nel progetto:

radossalmente in modo ordinato, consentendo al caso di realizzare un delitto perfetto, un delitto, cioè, destinato a non venire mai a galla, se non, ancora una volta, per caso».

<sup>24</sup> Nel frattempo, come ricorda Mühenthaler, *Friedrich Dürrenmatt, sceneggiatore*, cit., p. 18, vanno segnalate ben quattro trasposizioni: l'adattamento televisivo *La promessa*, diretto da Alberto Negrin e trasmesso dalla Rai nel dicembre del 1979, *Szürkület*, dell'ungherese György Feher, nel 1990, *In the Cold Light of Day*, dell'olandese Rudolph van den Berg, nel 1995, e il telefilm *Es geschach am bellichten Tag* del tedesco Nico Hofmann, trasmesso dal canale tedesco SAT 1 nel gennaio del 1997.

<sup>25</sup> Cfr. Anton Giulio Mancino, *L'impulso della caccia*, in «Cineforum», 410, 2001, p. 8.

<sup>26</sup> Stefano Lusardi, nella sua recensione apparsa su «Ciak», 10, 2001, p. 64, sostiene al contrario che «Penn ha conservato l'intera struttura narrativa del romanzo». Con ogni evidenza vuole riferirsi più al *plot* che all'impalcatura narrativa, e coglie lucidamente alcuni aspetti della trasposizione: «L'intento di Penn è evidente: preservare il pessimismo dell'autore, la sua riflessione amara sulle beffe del caso e sull'impossibilità di portare giustizia in una realtà inafferrabile e crudele, e allo stesso tempo rileggere, e scardinare, la struttura di un genere americano classico come il thriller. L'operazione può dirsi riuscita, almeno in gran parte. Penn, infatti, anche se è costretto a semplificare la complessità esistenziale che contraddistingue il protagonista del romanzo, concede assai poco alle logiche hollywoodiane (niente happy end, ritmi lenti e meditativi, rifiuto di enfaticizzare la figura assai di moda del serial killer). Soprattutto, questo è forse l'aspetto più interessante del film, riesce a trasformare in immagine le riflessioni etiche di Dürrenmatt».



[34]



[35]



[36]



[37]



34-37. Sean Penn,  
*La promessa.*

Poi lessi un pezzo in cui Dürrenmatt spiegava che aveva scritto quel libro come reazione contro la formula consueta dei gialli: il buono segue gli indizi e inevitabilmente cattura il cattivo. Da bravo esistenzialista, Dürrenmatt era esteticamente offeso da questo dominio assoluto della forma. Quindi questo è un romanzo dove il buono segue gli indizi, non cattura il cattivo, e viene pure punito. Già questo dà al libro una certa unicità letteraria, perché in tutti i gialli, dall'*Edipo Re* in poi, la domanda è sempre la stessa: «Chi è stato?». Sapevo che Sean sarebbe stato capace di gestire una tale deviazione dalla forma consueta<sup>27</sup>.

Su quella prima versione Penn e Nicholson fanno dunque in stretta collaborazione un lavoro di revisione, di «appropriazione della storia»<sup>28</sup>, una fase in cui il regista ripensa in modo particolare tutta la collocazione geografica, con alcune felici intuizioni che danno al film un'impronta totalmente personale:

La sceneggiatura dei Kromolowsky era ambientata in un paesaggio tipo quello di *Fargo*: piatti laghi bianchi. Secondo me mancava «religione». Volevo un paesaggio più verticale. Cercavo un luogo reale, tipo la Sierra, dove ci sono sia pianure che montagne. Poi, per motivi economici, compimmo dei sopralluoghi in Canada e lì trovai dei posti che andavano bene. Riscrissi un po' la sceneggiatura finché non la sentii mia (o almeno mi ero convinto che lo fosse), aggiungendo alcuni temi che non c'erano né nel libro né nella prima stesura<sup>29</sup>.

La sceneggiatura definitiva impone alcune considerazioni sui personaggi e in primo luogo, ovviamente, sul protagonista Jerry Black. Invecchiando il personaggio principale (che è già una scelta in controtendenza rispetto alla maggior parte degli adattamenti) lo si porta alle soglie del pensionamento, offrendo nuove connotazioni alla sua ostinata battaglia personale: il «panico da pensione», ribadito dal regista in varie interviste<sup>30</sup>, fa di lui un uomo alla deriva, che non ha certo bisogno di un giuramento per motivare una missione. Con intervento meno invasivo eppure più sostanziale, Jerry è fin dall'inizio

<sup>27</sup> Dichiarazioni di Nicholson in Kelly, *Sean Penn*, cit., p. 333.

<sup>28</sup> Cfr. Bill Krohn, *Cassavetes, Nicholson, mes films et moi. Entretien avec Sean Penn*, in «Cahiers du cinéma», 560, 2001, p. 68.

<sup>29</sup> Dichiarazioni di Penn in Kelly, *Sean Penn*, cit., p. 335.

<sup>30</sup> Cfr. Penn et *l'innocence perdue*, in «Studio», 167, 2001 e Krohn, *Cassavetes, Nicholson, mes films et moi*, cit.

un abile pescatore: il metodo, insomma – magica concisione del cinema – lui lo possiede già e non gli verrà suggerito da altri. L'incipit, che nasce da un intervento del regista sulla prima versione della sceneggiatura<sup>31</sup>, crea un equivalente della solitudine alcolizzata del Matthäi di Dürrenmatt e contiene in germe tutto il film. Così lo descrive Emanuela Martini: «Uccelli neri in sovrimpressioni su un cielo giallo accecato dal sole e un uomo, Nicholson, scamiciato, che borbotta seduto davanti a una pompa di benzina; campagna immersa nella neve, il carrello corre sull'unico capanno da pesca, ancora Nicholson, poi il suo ritorno in città, la festa di addio del corpo di polizia e, in montaggio alternato, il ragazzino che scopre nella stessa campagna innevata il cadavere della bambina stuprata e uccisa»<sup>32</sup>. E l'epilogo, lo vedremo, sarà speculare all'incipit. Ci sono almeno altri due personaggi su cui soffermarsi brevemente. Se l'indiano (interpretato da Benicio del Toro) che sostituisce l'ambulante (era Michel Simon nel film di Vajda) rimanda all'opera di esordio di Penn (*Lupo solitario*)<sup>33</sup>, ci interessa maggiormente considerare la figura del predicatore, su cui si concentrano a lungo i sospetti di Jerry. È certamente un intervento molto ponderato, un vero e proprio depistaggio. Sembrerebbe a prima vista qualcosa di totalmente nuovo rispetto al romanzo ma si tratta in realtà dell'amplificazione di uno spunto offerto dal testo dürrenmattiano:

Matthäi quindi troverebbe effettivamente un assassino, uno di quei vostri comici santi, un predicatore buono come il pane per esempio, il quale beninteso in realtà è innocente e semplicemente incapace di fare del male ad una mosca, e proprio per questo, grazie ad una delle sue maligne trovate, quel povero pazzo si sarebbe tirato addosso tutti i sospetti. Matthäi lo uccide, tutti gli indizi concordano [...] Anche questa è un'idea<sup>34</sup>.

Un'idea che suggerirà la sequenza onirica dell'omicidio del predicatore, ovviamente innocente, e messo lì anche per far dimenticare che il vero assassino una prima apparizione, assolutamente sublimi-

<sup>31</sup> Cfr. *ibid.*, p. 67.

<sup>32</sup> Emanuela Martini, *Americana*, in «Cineforum», 10, 2001, p. 4.

<sup>33</sup> Cfr. Mancino, *L'impulso della caccia*, cit., p. 6: «La scelta di farne un pellerossa demente, rispetto all'innocuo commerciante senza fissa dimora del romanzo, suggerisce l'intenzione di proseguire il discorso sul suicidio di *Lupo solitario*».

<sup>34</sup> Dürrenmatt, *La promessa*, cit., p. 167.

37 nale, l'ha già fatta: Jerry è passato, per chiedere un'informazione, proprio dal negozio dove lui lavorava, anche se pochissimi avranno notato il suo profilo sullo sfondo. Ma queste, malgrado tutto, sono annotazioni secondarie rispetto alla più macroscopica delle differenze, che investe la struttura stessa della trasposizione. Il film di Penn abbandona quella cornice narrativa che nel romanzo era, sì, luogo privilegiato di una critica metatestuale, ma al tempo stesso una sorta di tentazione costante: il narratore interno, omodiegetico, il dottor H., forniva costanti spiegazioni sui percorsi interiori e sui comportamenti che nel film – rigoroso nella sua rinuncia alla voce fuori campo – vengono a mancare. Di più: come ha osservato Adriano Piccardi, «la conclusione del film di Penn è, se possibile, ancora più radicale del romanzo dürrenmattiano, dove il dottor H. veniva infine edotto dell'assurdità degli eventi e posto in grado di comunicarla a chi potesse riflettervi»<sup>35</sup>. La verità di Matthäi, insomma, aveva dei testimoni. Il genio falliva, ma la sua genialità era infine riconosciuta. Jerry è solo: «Il suo unico testimone», ha scritto Roberto Escobar, «è l'occhio del cinema»<sup>36</sup>. Il sollievo della rivelazione arriva dalla penultima sequenza che in montaggio alternato ci fa intravedere un incidente stradale che nessuno dei personaggi riconetterà a quell'attesa delusa: né i distratti poliziotti che incrociano la carcassa dell'auto e il rogo dell'assassino, né Jerry, non tanto lontano ma ormai rinchiuso nel suo delirio<sup>37</sup>. L'epilogo, simmetricamente all'incipit, ci riconsegna la follia di quell'uomo che ha solo sfiorato la verità: circolarmente torniamo al punto di partenza e alla sua «disperazione informale»<sup>38</sup>. È il suggello di una riscrittura e, in un certo senso, un compimento: Peter Rüedi, un po' iperbolicamente, afferma che il film di Penn è quello che «Dürrenmatt aveva atteso invano per tutta la vita, così come Matthäi attendeva invano l'assassino»<sup>39</sup>. Con minore enfasi se ne può riconoscere un merito altrettanto ambizioso:

<sup>35</sup> Piccardi, *Storia di una promessa*, p. 9.

<sup>36</sup> Roberto Escobar, *Lo scacco del detective*, in «Il Sole-24 Ore», 11 novembre 2001, p. 14.

<sup>37</sup> Per Erwan Huguier, *Bonsoir tristesse*, in «Cahiers du cinéma», 560, 2001, p. 83, «L'essenziale non sta – ed è in questo che *The Pledge* si distingue dal poliziesco – nella verifica dell'idea di Jerry, nel fatto che abbia ragione o torto. Più il film va avanti, più ciò che si intuiva trova conferma: Jerry è pazzo. La sua follia è il motore paradossale di *The Pledge*, ciò che ne modifica la temporalità per trasformarlo in una specie di film a più strati».

<sup>38</sup> Escobar, *Lo scacco del detective*, cit.

<sup>39</sup> Rüedi, *Distanza e coinvolgimento*, cit., p. 27.

questa trasposizione soddisfa una delle tre possibili condizioni che Truffaut imponeva a un tradimento «testuale», ovvero fare «un'altra cosa, migliore»<sup>40</sup>. Un'assunzione di responsabilità che può essere elusa da una mera illustrazione ma che è sempre richiesta a un vero adattamento: rispettare quell'impegno di fronte a un romanzo significa mantenere una promessa.

<sup>40</sup> François Truffaut, *L'adaptation littéraire au cinéma*, in *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987 (*L'adattamento letterario al cinema* [1958], in *Il piacere degli occhi*, trad. it. di Melania Biancat, Venezia, Marsilio, 1988).



## POSTFAZIONE

### Viaggiare leggeri

Tutti conosciamo appassionati lettori e instancabili cinefili: molti condividono entrambe le passioni. Eppure quasi sempre possiamo collocarli da una parte o dall'altra, con eccezioni poco frequenti. Conversare con quei lettori e quei cinefili ci dà il piacere dell'appartenenza. C'è un limite, però, a quella felice condizione: parlare di adattamento. Lasciamolo lì questo termine, un po' bistrattato, ma compreso da tutti. Avevamo dunque l'impressione di parlare uno stesso linguaggio e poi, all'improvviso, qualcosa si è incrinato. Magari solo un accenno, ma è bastato. Lei, prima che potessimo fermarla, ci ha già comunicato di preferire il romanzo. Lui, che il suo ultimo romanzo lo ha letto tanti anni fa, ci sta già spiegando che la vera storia del cinema non passa per la letteratura. Era in agguato quella strana miscela di banalità e presunzione, e ora si è palesata.

Di tutti i luoghi comuni quello espresso dal lettore *deluso* è il più inossidabile. La trappola in cui cade immancabilmente si potrebbe definire, nobilitandola oltre i suoi meriti, *illusione fantastica*: il film non corrisponde alla sua proiezione interiore, alle immagini che ha creato per sé – regista onnipotente – con un budget illimitato, le più belle scenografie, il cast più prestigioso, il montaggio più avvincente. Ma, come le geniali idee notturne che appaiono ridicole al risveglio, questo film si dissolve di fronte alla realtà. L'altro, invece, ha il pregio di esistere: perché, poi, dovrebbe essere uguale a quello immaginato dal nostro lettore? O, più semplicemente, perché andrebbe giudicato con un metro così ineffabile? Quella banalità, dunque, cela un

peccato di presunzione. Commesso dal lettore più colto come dal più sprovveduto.

Altre sono le immagini che sfilano nella mente del cinefilo *impaziente* e irriducibile. Del romanzo poco gli può importare, il *suo* autore è altrove: il regista. Abituato a una fruizione bulimica, mal si adatta alla lentezza della lettura, alle sue pause e alle sue sedimentazioni, ai momenti di noia e alle improvvise illuminazioni, e solo per cortesia finge di ascoltare le osservazioni narrative dell'interlocutore, impermeabile a quel mondo di parole: per lui esiste solo la visione.

Ma c'è anche, per fortuna, il lettore-cinefilo. La sua doppia appartenenza lo rende più prudente. Uno dopo l'altro, si affastellano nella sua mente gli adattamenti della stagione in corso e altri ancora, più indietro nel tempo, con sensazioni contraddittorie. Non ha l'abitudine di lanciare giudizi che esaltano o stroncano e si lascia andare a riflessioni più ponderate: conosce l'onorevole tentazione della minuzia e dello scrupolo teorico, ne subisce il fascino. Ama, nella teoria, quella tenace opposizione al senso comune ma non riesce a dividerne la deriva gergale. Lentamente quindi si ritrae e torna al punto di partenza, di attento e perplesso spettatore.

Ha proprio ragione lui, del resto, l'universo degli studi sull'adattamento ha finito per diventare autoreferenziale: gli studiosi si leggono tra loro, si posizionano e riposizionano, modificano e aggiornano le loro griglie tassonomiche – quasi sempre triadiche – impegnati a ridefinire all'infinito il continuum che va dalla fedeltà all'originalità. Ai singoli adattamenti chiedono solo la gentilezza di accomodarsi nei relativi scomparti. E poco male se tutto ciò servisse solo per orientarsi. Ma la loro terminologia riflette quasi sempre la stessa preoccupazione: l'ossessione della traducibilità. Formalizzando con accanimento un nucleo che nasce da una premessa errata: perché *l'adattamento non è una traduzione*, è un'interpretazione. O, per meglio dire, non è *solo* un'interpretazione ma certamente ne implica una. Di tutti gli equivoci questo è il più pericoloso, perché non ha l'alibi dell'ingenuità. Tutto l'estenuante dibattito sulla fedeltà viene meno laddove si riconosca appunto l'erroneità della premessa. Se è legittimo giudicare una traduzione con il metro della fedeltà, è totalmente privo di pertinenza quando si riconosce l'adattamento come qualcosa di diverso, di nuovo, una riscrittura di un testo, una sua continuazione, una sua variazione. Se la traduzione cerca riparo nei confortevoli territori della somiglianza, l'adattamento – un buon



adattamento – deve spingersi oltre, osare sul terreno della diversità.

Ma neanche le controversie teoriche sono, in fondo, il vero problema. L'ostacolo più insidioso sta nell'assoluta sproporzione fra discorso teorico e analisi. Diciamolo più chiaramente. Fra letteratura e cinema, il terzo elemento – un metodo di analisi – deve rappresentare un collante, un valore aggiunto: se conquista la scena, riducendo i veri protagonisti al ruolo di comprimari, finisce per illustrare unicamente la teoria. Analizzare quei testi – senza uccidere il piacere della lettura e della visione – significa attraversarli con discrezione, con un bagaglio leggero: nel trolley c'è posto per la nostra memoria, per quella cultura che non nasce dall'accumulo ma dalla sottrazione.

Le analisi di questo libro non vogliono offrire «istruzioni per l'uso» ma esempi, suggerimenti in vista di altre analisi. E, al tempo stesso, un repertorio di soluzioni a una varietà di situazioni narrative. Rivediamole insieme in un'unica carrellata. Sulla *Camera verde* di Truffaut si è scritto moltissimo: il sodalizio con Jean Gruault era nato all'insegna della contaminazione fra testi di uno stesso autore – Roché «rimescolato» in *Jules e Jim* e nelle *Due inglesi* –, ma l'operazione condotta sul testo di James non si limita alle connessioni esplicite (il legame fra le novelle), scava più in profondità, rivelando la cifra nascosta in un nome che illumina la presenza di un altro scrittore, Mérimée. Sotto questo riflettore, l'adattamento diventa a sua volta strumento critico. Analogamente la rilettura di Penn e dei Kromolowski, nella *Promessa*, concede un'ulteriore chance al romanzo di Dürrenmatt, liberandolo da una cornice narrativa didascalica e proponendone una variante ancora più radicale: portando a termine, con altri mezzi, quell'operazione di riscrittura intrapresa dallo scrittore.

Anche Chabrol, nella doppia veste di sceneggiatore e regista, prolunga nei *Fantasmî del cappellaio* una singolare trilogia simenoniana che raccontava un unico nucleo narrativo da più punti di vista: il suo adattamento riprende sinteticamente quel conflitto di prospettive e lo integra drammaticamente. Chabrol e Miller affrontano per certi versi uno stesso problema: i loro film raccontano duelli. La complicità silenziosa e lo scontro dialettico. Con un denominatore comune: un debordante, inventivo Michel Serrault, colpevole di fronte a un remissivo Charles Aznavour, innocente davanti a un ruvido Lino Ventura. Ma Miller, rispetto a Chabrol, deve fare i conti con uno sceneggiatore come Michel Audiard: l'esito felicissimo di *Guardato*

*a vista* – rispetto a un buon testo «di genere» come il romanzo di Wainwright – ci ricorda ancora una volta quanto stimolante possa rivelarsi la tensione e quanto vantaggioso il compromesso se si rispettano le regole di un gioco di squadra.

Con rigore e perfetta sapienza drammaturgica Louis Malle e David Hare hanno saputo alleggerire il *Danno* di Josephine Hart, eliminandone ridondanze testuali e attenuandone tratti enfatici. La libertà di Luis Buñuel e di Julio Alejandro rispetto alla *Tristana* galdosiana è incommensurabilmente maggiore, e il romanzo viene ridotto a puro pretesto, serbatoio di situazioni trasformate a piacere. Tra questi due poli si può collocare la *Donna del tenente francese*: se Harold Pinter ha il dono di adattare ciò che è complesso senza distorsione – l'autore del romanzo, John Fowles, ne parla con ammirazione –, la regia di Karel Reisz ne costituisce il perfetto suggello. Le due storie del film non sono un equivalente del doppio registro del romanzo: sono un altro modo di raccontare quella storia.

Un altro modo, certo. Partire da un testo significa ripartire, viaggiare attraverso quel testo per approdare altrove. E qualche volta, come auspicava Truffaut, fare «un'altra cosa, migliore».

## INDICE DEI NOMI

- Alberione, Ezio, 40n  
 Alcoriza, Luis, 9  
 Alejandro, Julio, 9-25, 154  
 Alonso, Ernesto, 12  
 Álvarez Acosta, Manuel, 10n  
 Amante, Marco, 59n  
 Amatulli, Margareth, 37n  
 Amorós Guardiola, Andrés, 13n  
 Aprà, Adriano, 103n  
 Aranda, Francisco, 24n  
 Arecco, Sergio, 110n  
 Aub, Max, 10 e n, 13 e n, 16 e n, 24 e n  
 Audiard, Michel, 28n, 69-92, 95 e n, 110, 153  
 Aumont, Jacques, 25 e n  
 Autant-Lara, Claude, 41  
 Aznavour, Charles, 111n, 153
- Baecque, Antoine de, 29 e n, 34 e n, 40n, 41n  
 Baronian, Jean-Baptiste, 93n, 94n  
 Baumbusch, Brigitte, 138n  
 Baye, Nathalie, 33  
 Bedner, Jules, 103 e n  
 Behm, Marc, 69n  
 Beraud, Luc, 69  
 Berg, Rudolph van den, 144n  
 Bergala, Alain, 27n  
 Berruguete, Alonso, 14n  
 Bertolucci, Bernardo, 124 e n  
 Berzosa, José-Maria, 30n  
 Beylot, Pierre, 102 e n  
 Biancat, Melania, 149n  
 Bignardi, Irene, 120n, 140n  
 Bikandi-Mejias, Aitor, 24n  
 Binoche, Juliette, 117 e n, 120, 135  
 Blier, Bernard, 73n
- Boileau, Pierre, 101  
 Bolliger, Luis, 139n  
 Bolt, Robert, 44n  
 Borges, Jorge Luis, 42 e n  
 Bosco, Gabriella, 114n  
 Boyer, Charles, 110  
 Breschand, Jean, 41n  
 Brontè, Emily, 10n  
 Brunetta, Gian Piero, 14n  
 Bruyn, Olivier de, 135n  
 Bucarelli, Anna, 37n  
 Buchmüller, Ernst, 139n  
 Buñuel, Jeanne, 22n  
 Buñuel, Luis, 9-25, 34, 111n, 154  
 Bussi, G. Elisa, 49n, 58n, 59n, 66n, 67n  
 Buzolan, Dario, 32n
- Canziani, Roberto, 47n  
 Capitta, Gianfranco, 47n  
 Capocchia, Silvia, 22n  
 Capriolo, Ettore, 43n  
 Carcassonne, Philippe, 95n  
 Carlevero, Giorgio, 116n  
 Caron, Leslie, 126n  
 Carrère, Emmanuel, 70n  
 Carrière, Jean-Claude, 9 e n, 16 e n, 114  
 Caspary, Vera, 95n  
 Cassavetes, John, 146n  
 Castellani Agosti, Maria Luisa, 33n  
 Castillou, Henri, 10n  
 Cattini, Alberto, 22n, 44n, 54n, 59 e n  
 Cèbe, Gilles, 70n  
 Cecchi d'Amico, Suso, 47n  
 Čechov, Anton Pavlovič, 113n  
 Cerruti, Giorgio, 114n

- Chabrol, Claude, 15n, 34 e n, 69n, 93-112, 153  
 Chevrie, Marc, 27n  
 Chiusano, Italo Alighiero, 15n  
 Ciabatti, Gianfranco, 138n  
 Ciment, Michel, 67 e n  
 Clouzot, Henri-Georges, 69n, 73n  
 Colina, José de la, 11 e n, 12n, 13n, 16 e n, 20n, 24n  
 Collet, Jean, 28n, 29n  
 Comuzio, Ermanno, 120n, 121n  
 Conradi, Peter J., 68n  
 Contini, Gianfranco, 14 e n, 15 e n  
 Corona, Daniela, 34n  
 Cortellazzo, Sara, 27n, 34 e n, 42n  
 Costa, Antonio, 14n, 27n, 34 e n  
 Costa-Gavras, Costantin, 70  
 Cremonini, Giorgio, 25 e n  
 Cuel, François, 72n
- Dancigers, Georges, 70  
 Daniele, Silvano, 137n  
 Darien, Georges, 114  
 De Angeli, Elena, 27n, 48n  
 Defoe, Daniel, 10n  
 Delannoy, Jean, 93n, 94n, 95  
 Delbaère-Garant, Jeanne, 40n  
 Delgado Cabrera, Arturo, 10n  
 D'Elia, Gaetano, 114n  
 Del Toro, Benicio, 147  
 Deneuve, Catherine, 14 e n  
 Dierna, Giuseppe, 19n  
 Dino, Chiara, 115n  
 Dreyer, Carl Theodor, 34, 55  
 Drouzy, Maurice, 22 e n, 24n, 25 e n  
 Durant, Philippe, 70n, 75n, 76n, 85n, 95n  
 Dürrenmatt, Friedrich, 8, 137-149, 153
- Ellero, Roberto, 94n  
 Escobar, Roberto, 129n, 148 e n
- Fabian, Françoise, 79n  
 Fabris, Alberta, 40n  
 Falconetti, Gérard, 55  
 Falconetti, Renée, 55n  
 Farassino, Alberto, 12n, 14n, 18n, 20n, 21n, 22n, 25 e n  
 Fasic, Dade, 138n  
 Fatica, Ottavio, 40n  
 Feher, György, 144n  
 Ferenczi, Aurélien, 28n  
 Ferloni, Valerio, 139n  
 Ferrari, Andrea, 116n  
 Fieschi, Jacques, 90n, 95n
- Fitzgerald, Michael, 144  
 Flaubert, Gustave, 31n  
 Fleder, Gary, 137n  
 Fowles, John, 43-68, 154  
 Fraga Iribarne, Manuel, 12  
 Francavilla, Anna Maria, 72n  
 Frausin Guarino, Laura, 103n  
 French, Philip, 113 e n, 114n  
 Freud, Sigmund, 115n, 135n  
 Fuentes, Victor, 11 e n
- Gabin, Jean, 95 e n  
 Gadda, Carlo Emilio, 143n  
 Galeota, Vito, 16n  
 Garcia, Alain, 13n, 15n, 16n  
 Garofalo, Marcello, 118n, 124n  
 Gauteur, Claude, 94n, 102n  
 Genette, Gérard, 28n, 100n, 103n  
 Germi, Pietro, 12  
 Gervasini, Mauro, 75, 76n, 92n  
 Giacci, Vittorio, 28n  
 Gide, André, 96 e n  
 Gillain, Anne, 34, 42n  
 Girard, René, 55 e n  
 Givray, Claude de, 28n  
 Godard, Jean-Luc, 42, 70, 93  
 Goodis, David, 69n  
 Gousseau, Josette, 100n  
 Gozzi, Luigi, 114n  
 Grangier, Gilles, 95 e n  
 Granier-Deferre, Pierre, 70 e n  
 Greco, Michela, 29n  
 Grisham, John, 137n  
 Grisolia, Raul, 10n  
 Grover, Philip, 40n  
 Gruault, Jean, 8, 27-42, 98, 153  
 Guérif, François, 94 e n, 105n, 110n  
 Gussow, Mel, 48n
- Hackman, Gene, 137n  
 Hare, David, 113-135, 154  
 Hart, Josephine, 113-135, 154  
 Herman, Jean, 70  
 Herzfeld, Michael, 101n  
 Highsmith, Patricia, 69 e n, 93  
 Higuien, Erwan, 148n  
 Hitchcock, Alfred, 18, 69n, 99, 103n  
 Hoffman, Dustin, 137n-138n  
 Hofman, Nico, 144n  
 Hugo, Victor, 42
- Irons, Jeremy, 51n, 113  
 Isorni, Benoît, 111n  
 Iupieri, Giulio, 138n

- Izzo, Carlo, 31n  
Izzo, Donatella, 59n
- Jacob, Gilles, 28n  
Jacoby, Hans, 139  
James, Henry, 8, 27-42, 98, 124n, 153  
Japrisot, Sébastien, 69n  
Jaubert, Maurice, 33  
Jones, David, 51n  
Jousse, Thierry, 120n
- Kelly, Richard T., 138n, 146n  
Kessel, Joseph, 10n  
Krohn, Bill, 146n  
Kromolowski, Jerzy, 137-149, 153
- Lachat, Pierre, 139n  
Lê, Lam, 72 e n, 90n  
Le Berre, Carole, 29n, 30 e n, 31n, 41n  
Le Guay, Philippe, 70n, 71n  
Lombardo, Agostino, 29n  
Losey, Joseph, 47  
Louÿs, Pierre, 10n  
Lucchini, Domenico, 139n  
Lusardi, Stefano, 144n  
Lyne, Adrian, 120
- Macchia, Giovanni, 16n  
Maek-Gérard, Eva, 95n  
Maggitti, Vincenzo, 59n  
Magny, Joël, 99n  
Malanga, Paola, 32 e n  
Malle, Louis, 113-135, 154  
Mamet, David, 113n  
Manchette, Jean Patrick, 69n  
Mancino, Anton Giulio, 144n, 147n  
Mangon, Mathieu, 95n  
Mantovani, Vincenzo, 115n  
Marchelli, Massimo, 40n  
Martini, Emanuela, 147 e n  
Martini, Giulio, 115n  
Marvier, Marie, 94 e n  
Maschler, Tom, 43  
Masson, Alain, 111n, 112 e n  
Mathiessen, Peter, 10n  
Maupassant, Guy de, 10n  
McBain, Ed, 93  
McGarry, Pascale, 28n, 30n  
Melazzo, Lucio, 101n  
Mercer, David, 44n  
Mérigeau, Pascal, 111 e n, 112n  
Mérimeé, Prosper, 38, 40 e n, 41 e n, 42, 153  
Millar, Gavin, 59n  
Miller, Claude, 69-92, 153
- Mirbeau, Octave, 10n  
Mnouchkine, Alexandre, 70  
Modiano, Patrick, 114  
Mouren, Yannick, 28n, 36n  
Mugellini, Elga, 29n  
Mühlenthaler, Jacques, 139 e n, 144n
- Narcejac, Thomas, 101  
Negrin, Alberto, 144n  
Neirotti, Marco, 124n  
Nichols, Mike, 44n  
Nicholson, Jack, 137, 138n, 144, 146 e n, 147  
Nimier, Roger, 114  
Nola, Jean-Paul de, 100n  
Novak, Kim, 101 e n  
Nuytten, Bruno, 72
- Olla, Gianni, 40n  
Olson Kromolowski, Mary, 137-149, 153  
Ophüls, Max, 47
- Panunzio Cipriani, Lucrezia, 10n  
Pecchioni, Daniela, 124n  
Penn, Sean, 8, 137-149, 153  
Penna, Sandro, 41n  
Pennati, Camillo, 43n  
Pérez, Turrent, 11 e n, 12n, 13n, 16 e n, 20n, 24n  
Pérez Galdós, Benito, 9-25  
Pezzotta, Alberto, 120n, 122n  
Piccardi, Adriano, 137n, 148n  
Pinal, Silvia, 12  
Pini Moro, Donatella, 19n  
Pinter, Harold, 43-68, 90n, 154  
Pinto, Mercedes, 10n  
Poggialini, Mirella, 119n  
Pons, Maurice, 28 e n  
Preisner, Zbigniew, 129  
Preminger, Otto, 95n  
Prieur, Jérôme, 29n  
Proust, Marcel, 40n, 47 e n
- Queen, Ellery, 93
- Reisz, Karel, 43-68, 154  
Rendell, Ruth, 93  
Repetto, Monica, 131n  
Rey, Fernando, 20, 22  
Richard, Jean-Louis, 27 e n  
Ripoll-Freixes, Enric, 20  
Rivette, Jacques, 93  
Roblès, Emmanuel, 10n  
Roché, Henri-Pierre, 27, 28, 36, 98, 153  
Rohmer, Eric, 93

# INDICE DEI NOMI

- Rondi, Gian Luigi, 118n, 119n  
 Rubino, Gianfranco, 100n  
 Rüedi, Peter, 138, 139n, 148 e n  
 Rühmann, Heinz, 139  
 Rutelli, Romana, 44n, 48n, 55n, 59n
- Saglia, Diego, 114n  
 Salmon Kovarski, Laura, 49n  
 Salvatore, Rosamaria, 40n  
 Samonà, Carmelo, 16n  
 Sánchez Vidal, Agustín, 9n, 19n  
 Sandrelli, Stefania, 12  
 Sarde, Alain, 70n  
 Saretsky, Theodor, 52n  
 Schepens, Michel, 94n  
 Schepisi, Fred, 114  
 Schiffman, Suzanne, 27  
 Schneider, Romy, 79 e n, 80  
 Sciascia, Leonardo, 143n  
 Selvatico Estense, Dianella, 9n  
 Serrault, Michel, 73, 74, 75n, 76, 77, 92n, 94, 101, 106, 109, 110 e n, 111 e n, 153  
 Simonon, Georges, 69n, 93-112  
 Simon, Michel, 147  
 Sineux, Michel, 55n  
 Spedicato, Eugenio, 143n  
 Spotti, Annalisa, 114n  
 Stéphane, Roger, 96n, 102  
 Stewart, James, 101n  
 Streep, Meryl, 54
- Tarchetti, Igino Ugo, 19n  
 Tassone, Aldo, 38n, 69n, 101n  
 Tentori Montalto, Francesco, 42n  
 Tesson, Charles, 15 e n, 22n, 25 e n  
 Tilby, Michael, 40n  
 Tinazzi, Giorgio, 14 e n, 16n, 19n, 28n, 38n  
 Toffetti, Sergio, 28n, 93n
- Tomasi, Dario, 27n, 34 e n, 42n  
 Toubiana, Serge, 27n, 29 e n, 40n, 94n, 111n  
 Trincherio, Mario, 52n  
 Truffaut, François, 8, 14 e n, 21 e n, 22n, 27-42, 69 e n, 70, 93 e n, 95n, 98, 149 e n, 153, 154
- Usigli, Rodolfo, 10n  
 Ustinov, Peter, 47  
 Utrera Macias, Rafael, 11 e n
- Vajda, Ladislao, 8, 139, 142, 147  
 Vanoye, Francis, 32 e n  
 Vassé, Claire, 79n  
 Veldman, Hendrick, 100n  
 Ventura, Lino, 73, 76 e n, 80, 92n, 153  
 Verdi Vighetti, Leonardo, 55 n  
 Vergerio, Flavio, 115n  
 Verneuil, Henri, 70, 95  
 Viganò, Aldo, 100n, 111n  
 Vilmorin, Louise de, 114  
 Visconti, Luchino, 47n  
 Volpe, Sandro, 31n, 34n, 38n, 41n, 95n, 98n, 100n, 101n, 108n, 111n  
 Volterra, Patrizia, 11n
- Wainwright, John, 69-92, 154  
 Weber, Michael, 10n  
 Wechsler, Lazar, 139 e n, 140 e n  
 Weisz, Rachel, 137n  
 Werner, Oscar, 34  
 Williams, Christopher, 114n  
 Woolrich, Cornell, 99
- Zaents, Saul, 44n  
 Zappoli, Giancarlo, 115n  
 Zecchi, Lina, 100n  
 Zinnemann, Fred, 44n



Stampato da  
La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza  
per conto di Marsilio Editori® in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate  
nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso  
previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.  
Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale,  
economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale  
possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione  
rilasciata da AIDRO ([www.aidro.org](http://www.aidro.org)).

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2007 2008 2009 2010 2011